R G B WH GR BL
Grey Scale #13
C M Y K
Part Code ST1316
DANES PICTA .COM
A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19
Colour Chart #13
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3/Color
Black
Inches
Centimetres

SENTYMENTALIZM
W TWÓRCZOŚCI MICKIEWICZA

-- BADANIA LITERACKIE --

TOM II.

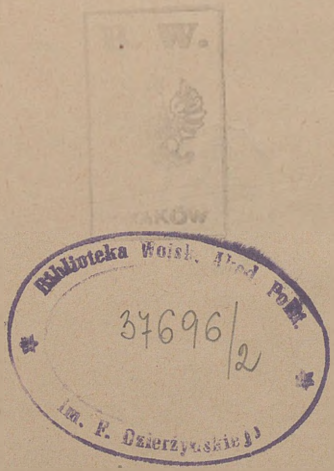
HENRYK SCHIPPER

SENTYMENTALIZM W TWÓRCZOŚCI MICKIEWICZA

LWÓW — WARSZAWA — KRAKÓW
WYDAWNICTWO ZAKŁADU NARODOWEGO IM. OSSOLIŃSKICH
1926

884

10161/II



Z DRUKARNI ZAKŁADU NARODOWEGO IMIENIA OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE
pod zarządem Adama Wierzbickiego

Praca niniejsza składa się z dwóch części. Tematem właściwym zajmuje się część druga — część pierwsza wprowadza w zagadnienia zasadnicze.

Możnaby zarzucić, że tak obszerne omawianie kwestyj, związanych wprawdzie z istotnym tematem, ale od niego dość odległych, jest nadmierną i niepotrzebną przybudową.

Nie sposób wszakże pisać o „sentymentalizmie" u Mickiewicza, jeżeli się wpierw nie ustali, co się przez „sentymentalizm" będzie rozumiało. Tymczasem w literaturze naukowej brak dotąd analizy i definicji tego pojęcia. Operuje się niem dotąd tak, jakgdyby konstrukcja jego była już ustalona, a jednocześnie używa go się w różnem znaczeniu.

Dokładna konstrukcja pojęcia „sentymentalizmu" w zakresie zagadnień literackich doczeka się może kiedyś obszernego opracowania naukowego. Część pierwsza niniejszej pracy jest tylko próbą znalezienia punktu wyjścia dla omawianego problemu.

Nie mogła być ona gołosłowną, lecz musiała się oprzeć na faktach. Ponieważ zaś „sentymentalizm" w literaturze polskiej nie był zjawiskiem pierwotwórczem, lecz pochodnem, należało faktów tych poszukać w literaturach zachodnio-europejskich.

Dla konstrukcji pojęcia wystarczył wybór zjawisk literackich typowych, a zarazem różnorodnych; wśród nich poświęcono szczególną uwagę tym, które stały w ściślejszym związku z właściwym tematem pracy.

Zaznaczyć jeszcze należy, że część właściwa pracy zajmuje się tylko tym okresem twórczości wieszcza, w którym jego indywidualność artystyczna ulegała wpływom „sentymentalizmu", wnikającym w nią z tradycji literackiej i z „ducha czasu". Stąd ostatnim etapem tej pracy jest rozprawa o Karpińskim (r. 1829).

Doba późniejsza, w której nastąpiła emancypacja z pod tych wpływów i krytyczne ustosunkowanie się do „sentymentalizmu", widoczne zwłaszcza w „Panu Tadeuszu", gdzie przez wprowadzenie osobników sentymentalnych (Hrabia, Telimena) poeta świadomie potęguje humor epopei, nie wchodzi już w zakres niniejszego studjum.

* * *

Rozprawa ta była w rękopisie gotowa z końcem 1922 r. Ukazując się obecnie w druku, uwzględnia wyniki badań w ostatnich latach. Z tych względów uległy również niektóre rozdziały znacznemu skróceniu (zwłaszcza rozdz. 1 części II).

CZĘŚĆ PIERWSZA.

Pojęcie sentymentalizmu w historji literatury.

1. Wstęp.

Gdy mowa o rozmaitych okresach umysłowości ludzkiej, a przedewszystkiem o umysłowości tego okresu, który zwykło się nazywać dobą oświecenia, lub gdy wspomina się o źródłach kulturalnych potężnego prądu umysłowego, określanego mianem romantyzmu, padają często słowa: „sentymentalizm", „ludzie sentymentalni", „obyczajowość sentymentalna", „literatura sentymentalna".

Jeśliby szło o zanalizowanie nazw wymienionych, dzisiejszy literacko wykształcony czytelnik zacząłby niewątpliwie od zarysowanych w jego świadomości kulturalnej dziejów wyrazu „sentymentalny". Sięgnąłby pamięcią aż do wieku XVIII. i przypomniałby sobie zapewne Wawrzyńca Sterne'a: *Podróż sentymentalną (The sentimental journey — r. 1768)* i rozprawę Schillera: *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (1795).

I rzeczywiście Sterne pierwszy wprowadził do literatury wyraz *sentimental.*

Gdyby jednak na znaczeniu tego wyrazu u Sterne'a spróbowano oprzeć konstrukcję pojęcia „sentymentalizm", treść jego byłaby zbyt uboga. Brak w niej byłoby naogół tych cech zasadniczych, które dzisiejsza świadomość kultu-

ralna kojarzy z pojęciem „sentymentalizm“ w odróżnieniu np. od romantyzmu.

Sterne nazwał powieść swą „sentymentalną“ dlatego, że wyraz ten miał określać intencje, zmierzające do wyrażenia w tem dziele raczej wywołanych przez zjawiska świata zewnętrznego wzruszeń emocjonalnych o wybitnej barwie humanitarnej [1]), niż faktów oraz zintelektualizowanych spostrzeżeń.

Jest tedy *Podróż sentymentalna* wyrazem uczuciowego wogóle ustosunkowania się autora do zjawisk świata zewnętrznego, co jednak — jak się w dalszym ciągu okaże — nie stanowi jeszcze istoty „sentymentalizmu“.

Konstrukcja pojęcia nie może również oprzeć się na znanem określeniu Schillera, wyłożonem w rozprawie *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*. Schiller przeprowadził bowiem podział dychotomiczny całej literatury światowej na poezję „naiwną“ i „sentymentalną“. W znaczeniu Schillera sentymentalną jest nieomal cała poezja nowożytna, w której twórca odczuwa rozłam między sobą a naturą. W tem zrozumieniu sentymentalną będzie zarówno np. sielanka konwencjonalna Naruszewicza, jak *Król Duch* lub *Dziady*.

Nie wdając się w dalsze rozważania na temat historji tego wyrazu, stwierdzić należy, że od czasów Sterne'a i Schillera pojawia się w literaturze naukowej (a także nienaukowej) pojęcie „sentymentalizm“ bez ściśle określonej treści.

Czyta się tedy wzmianki np. o sentymentalizmie Gottscheda — i o sentymentalizmie Chateaubrianda; pisze się o sentymentalizmie w powieściach Richardsona i Jana Jakóba Rousseau, niemniej jednak spotyka się twierdzenie, że np. *Nowa Heloiza* była reakcją przeciw sentymentalizmowi, wprowadzonemu do powieści przez Richardsona (Beers); za sentymentalne utwory uważa się zazwyczaj i sielanki Gessnera i żale Younga i pieśni Osjana i romans Goethego o *Cier-*

[1]) „Podróż moja to podróż spokojnego serca ku naturze i ku takim podnietom, które z niej wypływają i zachęcają nas do kochania naszych bliźnich, nawet całego świata więcej niż zwykle“.

pieniach Wertera, choć przedstawiają one różne typy twórczości i w różnych powstały warunkach. Co jednak dziwniejsze, wspomina się niekiedy o sentymentalizmie np. u Wergiljusza, u romantyków lub twórców stosunkowo nowszych.

Pisze się tedy wogóle o sentymentalizmie w różnych okresach kulturalnych i o jakiejś specjalnej „epoce sentymentalnej". Z chaosu tego wyłaniają się dwa wskaźniki: że jest coś, co te różne określenia do siebie zbliża i że pojęcia „sentymentalizm" używa się najwidoczniej w dwojakiem znaczeniu:

1) w znaczeniu szerszem na określenie pewnego specyficznego typu psychicznego, występującego nawet w odległych od siebie okresach dziejowych (termin psychologiczny);

2) w znaczeniu ciaśniejszem: jako modyfikacji wspomnianego typu psychicznego na tle specyficznych warunków zamkniętego w sobie okresu kulturalnego (termin historyczny).

Jest zupełnie jasne, że historyka literatury obchodzi przedewszystkiem termin historyczny, że mimoto jednak nie może w konstrukcji swej ominąć terminu psychologicznego. Związek między pierwszym a drugim terminem jest bowiem bardzo ścisły. Dlatego właśnie nazwa terminu psychologicznego przeszła na termin historyczny, bo widocznie dany typ psychiczny, który nazwiemy „sentymentalnym", mogący się pojawiać w rozmaitych okresach kulturalnych, w danym okresie wskutek specyficznych warunków historyczno-kulturalnych ilościowo wyróżnił się z pośród typów psychicznych innego rodzaju i przez swe oddziaływanie nadał temu okresowi wyraziste piętno.

Wyszedłszy od struktury psychicznej typu indywiduów „sentymentalnych", wypadnie przeprowadzić w granicach możliwości analogję między psychiką zbiorową danego okresu kulturalnego a psychiką wspomnianego typu indywiduów.

---

2. Sentymentalizm jako termin psychologiczny.

Pojęcie „sentymentalizm“ w znaczeniu psychologicznem określa pewną swoistą formę przejawów życia emocjonalnego człowieka w stosunku do przedmiotów i zjawisk świata zewnętrznego.

W tym względzie można wogóle rozróżnić kilka zasadniczych form postawy emocjonalnej, choć nie znaczy to wcale, jakoby w życiu codziennem granice między różnemi typami nie były płynne.

I tak jeżeli stosunek ekspansji emocjonalnej do jej przedmiotu jest tak bliski, że ciągłe oddziaływanie pełnej realności przedmiotu, zindywidualizowanego i wyodrębnionego przez świadomość, jest warunkiem istnienia tej ekspansji, i jeśli opór wszelki wzmaga ją w kierunku jego przełamywania, mamy do czynienia z typem emocjonalności, którą nazwać można impulsywną lub namiętną.

Emocjonalność ta, czy w przejawach czynnych czy istniejąca potencjalnie, odznacza się wielką intensywnością, spowodowaną bezpośredniem oddziaływaniem przedmiotów, wyraźnem odczuciem granic między podmiotem przeżyć emocjonalnych a doświadczonem przezeń ich podłożem.

Ponieważ przeżycia emocjonalne tego typu ściśle zależą od realności przedmiotów ekspansji emocjonalnej, są tedy odpowiednio do tej różnorodności zróżnicowane i noszą znamiona wyraźnej konkretności.

Zupełnem przeciwieństwem emocjonalności „impulsywnej“ jest emocjonalność „sentymentalna“. Tutaj występuje zasadnicza skłonność psychiczna do izolacji przeżycia emocjonalnego od jego podścieliska doświadczeniowego, a zgodnie z tem do zerwania kontaktu z zmiennym charakterem podniety.

Stąd przeżycie emocjonalne, uniezależnione od podniety, stać się może nawet surogatem realnego przedmiotu i ośrodkiem nowych, wtórnych już przeżyć emocjonalnych. Stąd też przejawy emocjonalne tego typu nie wyrażają się w stanach intensywnych. Są one raczej rozciągłe w czasie, niż eruptywne, raczej subtelne, niż brutalne, raczej opanowane (choćby podświadomie) przez refleksję, niż spontaniczne.

W przeciwieństwie do emocjonalności impulsywnej wyraża się ten typ w stanach emocjonalnych niezindywidualizowanych, abstrakcyjnych i monotonnych.

Różnice sięgają jeszcze dalej. Emocjonalność impulsywną znamionuje czynny stosunek do świata zewnętrznego i poczucie mocy indywidualnej, zdolnej do przełamywania oporów, choćby czasową reakcją po zbytniej erupcji było poczucie rozpaczliwej bezsiły i niemocy. Przeciwnie z emocjonalnością sentymentalną łączy się raczej bierne poddawanie się naporowi zjawisk, połączone z poczuciem słabości indywidualnej. To poczucie jest oczywista mniej przykre niż w poprzednim wypadku; jest ono bowiem izolowane od źródła, sprawiającego przykrość, a nadto staje się najczęściej przedmiotem wtórnych przeżyć emocjonalnych.

W wypadku wartościowania tychże przeżyć opiera się ono u indywiduów pierwszego typu na sprawdzianie rozprężliwości czy stopnia odprężenia energji emocjonalnej w stosunku do oporów, u indywiduów typu sentymentalnego sprawdzianem jest stopień zdolności izolacyjnych oraz słabości wobec naporów. Stąd na tle tej struktury typu sentymentalnego zrozumiałą jest skłonność do oscylacji między stanami

przyjemnemi a przykremi i upodobanie nie w uczuciach jednorodnych, lecz mieszanych [1]).

Gdy przeżycie emocjonalne nie daje się uniezależnić od przedmiotu, wówczas u osobników sentymentalnych zatrzymuje się ono na cechach głównych, pomija zaś cechy przypadkowe.

Jeżeli przedmiotem emocjonalności są uczucia osób drugich, typ sentymentalny nie odczuwa należycie różnic czasowych lub indywidualnych między niemi, czyli tego, co na wzór stosowanego w akustyce określenia barwy głosu, możnaby nazwać „barwą uczucia". Uczucia o tych samych cechach głównych, a przypadkowych różnych, wypływających z odrębności przeżywającego je podmiotu, wydają się wtedy identycznemi bez względu na ogromną odległość czasową okresów kulturalnych, w których występują.

Objaw ten można nazwać irrelatywizmem lub ahistorycyzmem uczuciowym.

Łączy się z tem jako reguła niezdolność selekcji walorów uczuciowych względnie nieproporcjonalność między rozciągłością wzruszenia a wartością witalną podniety. Przedmioty o znaczeniu błahem mogą być źródłem równie silnych, a czasem i silniejszych wzruszeń, jak przedmioty naprawdę ważne dla życia psychicznego lub fizycznego jednostki.

W związku z tem pozostaje też łatwość i doraźność wzruszeń, z któremi idzie często w parze jako istotna przyczyna niezdolność systemu nerwowego do regulowania reakcyj psychicznych w stopniu odpowiadającym sile podniety. Wybitne uniezależnienie się życia uczuciowego od sfery woli wyraża się w niezdyscyplinowaniu uczuć i nerwów, co łącznie z łatwością i doraźnością wzruszeń powoduje absorbcję intensywności wzruszenia przez rozciągłość, nazewnątrz dostrzegalnych procesów psychofizycznych, jak omdleń, spazmów, płaczów, jęków, westchnień, gwałtownych gestów i t. p.

---

[1]) Patrz str. 32.

Absorbcja ta może się stać zupełną, zwłaszcza wtedy, gdy wskutek panującej mody, konwenansu lub ceremonjału wytwarza się rutyna w wywoływaniu wspomnianych procesów psychofizycznych (np. w instytucji płaczek). W takich wypadkach rozciągłość fizycznego wyrazu emocyj łączy się niekiedy — z istotnym chłodem uczuciowym.

Podobnie uczucia humanitarne, jak np. litość, mogą u osobników sentymentalnych wypływać nie ze współczucia lub wczucia się w położenie drugiego, ale z samego rozkochania się w swoich uczuciach humanitarnych, z chęci pielęgnowania ich bez względu na ich przedmiot.

Emocjonalność sentymentalna występuje najczęściej na tle pewnego przerafinowania i przewrażliwienia ustroju psychicznego. Stąd wytwarza się *sui generis* „perspektywa psychiczna“ na stany uczuciowe pierwotne. Wypływem jej jest tęsknota za „prymitywem“, właściwa także innym typom uczuciowym, z tą wszakże różnicą, że tutaj nie wynika z niej wcale zdolność wczucia się w całość stanów pierwotnych, w ich swoistą „barwę“ z cechami przykremi i przyjemnemi, ale raczej odczucie ich różnorodności od własnych stanów i rozmiłowanie się w nich w postaci spreparowanej przez własną jaźń. Stąd realizowanie tej tęsknoty za „prymitywem“ dalekie jest nieraz od przyrodzonej naturalności „prymitywu“, stąd zakrawa niekiedy na jego parodję lub nieudolną fikcję.

W związku z tem pozostaje inna cecha osobników sentymentalnych, którą można nazwać „pietyzmem sentymentalnym“. Polega on na specjalnem upodobaniu w stanach duchowych, przynależnych do prymitywnej epoki życia indywiduum ludzkiego lub zbiorowości w przeciwieństwie do późniejszej komplikacji. A więc dziecko, dzieciństwo i to, co stoi z niem w związku, dalej wogóle stany naiwności, beztroski, niewinności w chwili rozbudzenia się pierwszych uczuć erotycznych, ludzie zamierzchłych okresów cywilizacji lub

żyjący „na łonie przyrody“ zdala od kultury wielkomiejskiej, są przedmiotami owego „pietyzmu sentymentalnego“, dla którego przedstawiają uprzywilejowaną wartość uczuciową. Pietyzm ten stoi w związku, jak już wspomniano, z przewrażliwieniem kulturalnem, niekoniecznie jednak z wybitnym rozwojem władz umysłowych.

Istnieje inny „pietyzm“, będący cechą jednostek wybitnie utalentowanych, a zwłaszcza genjuszów. Objawia on się w kulcie historji rozwoju własnej jaźni, opartym na trwałej i wiernej pamięci. Przeszłość nie przedstawia się danemu indywiduum jako pewna ilość rozrzuconych w świadomości faktów psychicznych, zawdzięczających utrwalenie wybitnej intensywności, a oddzielonych od teraźniejszości i od siebie interwałami niepamięci, czyto niezależnej od woli, czyto wywołanej impulsem woli. Przeciwnie, przedstawia się ona jako ogromnie liczny kompleks faktów, złączonych ze sobą poczuciem fundamentalnej ciągłości życia psychicznego. Wtedy zarówno drobnostki, jak fakty ważne, zarówno zdarzenia z dzieciństwa, jak np. z wieku pacholęcego czy męskiego, zarówno wypadki przykre, jak przyjemne, zarówno chwile wznoszenia się ku doskonałości moralnej, jak chwile moralnego upadku, posiadają miejsce w pamięci tegoż indywiduum, są przedmiotem pietyzmu. U wybitnych, zwłaszcza genjalnych myślicieli i artystów pietyzm tego rodzaju jest stałym atrybutem ich umysłowości i zaznacza się niejednokrotnie przez upodobanie do pisania autobiografij, pamiętników i t. p. (czego nb. nie można odwracać, bo w takim razie niejedna pensjonarka dostałaby patent na genjusza).

„Pietyzm sentymentalny“, który dotyczy nie ciągłości życiowej faktów psychicznych, lecz tylko ich wycinka, odpowiadającego tęsknocie za „prymitywem“, jest stanowczo czemś różnem od pietyzmu genjuszów.

Wskazano dotąd najważniejsze cechy emocjonalności sentymentalnej. Wypadnie do tego dodać kilka słów o ero-

tyce sentymentalnej, przyczem znów idzie o ustalenie typu krańcowego, od którego zajść mogą liczne odchylenia w życiu codziennem.

Na podstawie tego, co powiedziano o związku między przedmiotem a rodzajem wynikającej stąd formy emocjonalności, zrodzić się może przypuszczenie, że uczucie erotyczne, które objekt swój „idealizuje", t. zn. przydaje mu pewną specyficzną treść poza tą treścią, jaką przedmiot w rzeczywistości posiada, względnie które lokalizuje w tym przedmiocie pewną projekcję ideału, jest uczuciem sentymentalnem, izolującem się od istotnych właściwości przedmiotu. Jest to istotnie w pewnych wypadkach możliwem, ale nie to stanowi podstawę rozróżnienia typów w dziedzinie erotyki. Nie o to bowiem idzie, czy wyobrażenie o przedmiocie uczucia u danej osoby w zupełności odpowiada wyobrażeniom o tym samym przedmiocie i innych osób, lecz o to, jaki zachodzi stosunek między przeżyciem emocjonalnem danej jednostki, a objektywną realnością przedmiotu jako pobudki.

Istotna różnica między erotyką namiętną a sentymentalną uwidoczni się najlepiej na przykładzie:

Może ktoś kochać jakąś bardzo przeciętną osobę i mocą swej miłości widzieć w niej „anioła", przydawszy przedmiotowi swej miłości nadbudowę wartości, przez tę osobę nie posiadanych. Uczucie to będzie jednak dalej objawem erotyki „namiętnej", jeżeli przedmiot jego będzie terenem stałej ekspansji uczuciowej. Człowiek taki będzie się np. czuł nieszczęśliwym i pogrążonym w rozpaczy, jeśli straci ową ukochaną osobę lub gdy mu ona nie będzie wzajemną: słowem czynny stosunek podmiotu przeżywającego do przedmiotu, wytwarzającego podnietę, jest stale utrzymany.

Inaczej przedstawia się erotyka sentymentalna.

Człowiek o uczuciowości sentymentalnej może zakochać się w jakiejś zupełnie urojonej osobie; podobnie może się zakochać w osobie rzeczywiście istniejącej li tylko na podstawie wzmianki o niej lub lekkiej sugestji ze strony kogoś

trzeciego, na podstawie obrazu, przedstawiającego ową osobę lub nawet znając ją tylko „z widzenia". I to mu najczęściej zupełnie wystarcza; objektywna realność zarówno fizyczna jak i psychiczna nie obchodzi go wcale lub obchodzi bardzo mało. Może wtedy taki osobnik całemi dniami snuć marzenia o danej osobie, może ją uwielbiać, rozczulać się na myśl o niej, może do niej pisać listy, nie mając zupełnie zamiaru wysyłania ich i t. p. Bliższego zżycia się z realnym przedmiotem swych uczuć erotycznych nieraz zupełnie sobie nie życzy; co więcej, może mu to sprawić wielką przykrość przez niemożność dalszego pielęgnowania uczucia samego w sobie, może nawet zburzyć dotychczasowe uczucia.

Typ emocjonalności sentymentalnej nie wyczerpuje jeszcze ogółu możliwych ustosunkowań życia emocjonalnego indywiduum w stosunku do świata zewnętrznego.

Uniezależnianie się duchowe jednostki od naporu i przypadkowości przedmiotów świata zewnętrznego może się bowiem dokonać także inną drogą, mianowicie przez to, że istotnym przedmiotem ekspansji emocjonalnej staje się odczuwana przez to indywiduum rzeczywistość ponadrealna, transcedentna.

Powstaje stąd inny typ emocjonalności, którą można nazwać „mistyczną".

Gdy istotą uczuciowości sentymentalnej jest izolacja egocentryczna od świata realnego, ta uczuciowość „mistyczna" polega na izolacji transcedentnej indywiduum, na zespoleniu się jego odczuwań, a zarazem ich roztopieniu się w substancjach ponadrealnych.

Nie wchodząc w głębszą analizę tego ostatniego typu poza istotną potrzebę, wywołaną zagadnieniem pracy, wspomnieć należy jeszcze o stanie znieczulenia życia emocjonalnego, któryby nazwać można ascetyzmem uczuciowym [1]).

---

[1]) Rozróżnienie typów emocjonalności pochodzi z artykułu O. E w a l d a:

Die Sentimentalen (Österr. Rundschau 1909, str. 116 i n.) z którego zaczerpnięto też niektóre uwagi o znamionach emocjonalności sentymentalnej (izolacja egocentryczna, abstrakcyjność, ahistorycyzm uczuciowy, istota erotyki sentymentalnej). Poza tem poglądy niniejsze są bądźto pogłębieniem tamtych uwag, bądźto rozwinięciem kwestyj, tam krótko zaznaczonych, bądź też są omówieniem zagadnień tam nieporuszonych.

3. „Sentymentalizm“ jako problem historji literatury.

Zbliżywszy się nieco do pojęcia „sentymentalizm“ jako terminu psychologicznego, tem łatwiej przystąpić można do historycznej strony zagadnienia. Przez „sentymentalizm“ jako termin historji kultury rozumie się najczęściej pierwszy okres reakcji uczuciowej przeciw światopoglądowi racjonalistycznemu i literaturze klasycznej. Miał on się podobno rozpocząć w 2-ej połowie XVIII wieku; to też tak pojętą „epokę sentymentalną“ uważa się zarazem za początkowe stadjum romantyzmu, za okres „wczesnego“ romantyzmu czy „brzask“ tegoż prądu, za „romantyzm w XVIII wieku“ [1]), za „preromantyzm“.

Jest to pogląd do pewnego stopnia słuszny, zwłaszcza w świetle teorji o ewolucyjnym charakterze dziejów umysłowości ludzkiej.

Niema — zdaje się — okresu kulturalnego, którego źródła nie tkwiłyby już w umysłowości ery poprzedniej, choćby nawet przyniósł on z sobą w zasadzie negację prądów umysłowych i upodobań jej właściwych, a cóż dopiero, jeżeli w obu okresach wystąpią w znacznej liczbie pokrewne typy psychiczne.

W naszym wypadku zachodzi jednak pytanie, czy w dziedzinie emocjonalności różnica między sentymentalizmem jako

---

[1]) Por. Daniel Mornet: *Le romantisme en France au XVIII siècle* (Paryż 1912) i Helene Richter: *Geschichte der englischen Romantik* (Halle 1911).

„świtem“ romantyzmu, a „właściwym“ romantyzmem jest tylko natury ilościowej, czy także jakościowej.

W poglądach na charakter życia umysłowego w pewnych okresach wytworzyły się w naszej świadomości kulturalnej pewne schematy i podziały, których zasadą jest wszechwładztwo tych czy owych pierwiastków życia psychicznego w danej erze kulturalnej. Fakty, z tym schematem niezgodne, uważa się bądźto za wyjątkowe i oderwane, bądź też, gdy występują w większej ilości, za jakościowo odrębne i za objaw świadomej reakcji przeciw wszechwładztwu pierwiastków psychicznych innej kategorji.

Tak się też rzecz ma najczęściej z poglądem na „reakcję uczuciową“ w dobie oświecenia.

W rzeczywistości jednak o wszechwładztwie np. racjonalnych, czy irracjonalnych pierwiastków psychicznych lub intelektualnych czy emocjonalnych — mówić nie można, chyba tylko o prymacie jednej z tych kategoryj.

Studjum Waldberga [1]), przeprowadzone tylko nad romansem francuskim XVII wieku, wykazało, jak silną była fala uczuciowości już w literaturze wieku XVII, tak, że możnaby powiedzieć i o wieku XVII, iż w czasach panowania klasycyzmu Racine'a i Corneille'a nastąpiła już silna „reakcja uczuciowości“.

W dziejach umysłowości trwają ciągle fluktuacje elementów racjonalnych i irracjonalnych duszy ludzkiej, jako uprzywilejowanych w życiu psychicznem danej generacji; to prymat osiągają jedne, to nadchodzi moment równowagi, by przejść następnie w prymat elementów drugiej kategorji.

Nietylko w drugiej połowie XVIII wieku, ale w całej umysłowości doby oświecenia występują elementy życia emocjonalnego. Idzie tylko o to, czy w stosunku do takichże

---

[1]) Por. M. Waldberg: *Der empfindsame Roman in Frankreich* (Strassburg-Berlin 1906).

elementów w innych okresach kulturalnych mają one swoiście odrębny charakter i czy stosunek ich do elementów intelektualnych wzgl. racjonalnych ery współczesnej polega na przeciwieństwie i przeciwstawieniu się, czy na bliżej lub dalej idącej korelacji, coby stało w związku z tem, że w dobie oświecenia należałoby rozróżnić typy umysłowe *par excellence* racjonalistyczne i typy mieszane, racjonalno-emocjonalne.

Doba oświecenia, doba prymatu elementów racjonalnych, to okres kulturalny, którego znamionami z natury rzeczy były: skłonność do abstrakcyj, typów i uogólnień, do mechanizacji, szablonów i konwenansów [1]).

Krytyka literacka oświecenia szukała w dziele artystycznem realizacji niewzruszalnych prawideł; wypowiadanie się swoistej indywidualności twórcy było dla niej karygodną niedyskrecją. Historjografja odrywała od faktów dziejowych ich cechy przypadkowe, związane ze specyficznem podłożem czasowem i dążyła do stworzenia ogólnych idei w rozwoju dziejów. Literatura stwarzała typy miast indywiduów. Koloryt historyczny zaznaczano w niej w sposób szablonowy (np. stałe dekoracje w klasycznej tragedji francuskiej), a co najciekawsze, bohaterów z epoki Homera urabiano w tragedji całkowicie na obraz i podobieństwo własne tak, iż psychika ich była identyczna z psychiką ludzi oświecenia.

Bo też era oświecenia to typowy okres ahistorycyzmu [2]).

---

[1]) Prof. Z. Łempicki formułuje to w następujący sposób:

„Tendencja racjonalizmu jest nomotetyczna, dąży wszędzie do wykrycia praw i prawidłowości, jest to tendencja niwelująca, antyindywidualistyczna. Przeniesienie odkrytych w świecie fizycznym praw mechaniki na wszystkie zjawiska potęguje pęd do schematyzowania i prowadzi do zaniedbania danych zmysłowych, samych faktów i zjawisk na rzecz wyszukiwania tych praw. Ten pogląd nie ma zrozumienia dla stawania się, rozwoju on nie uznaje — tylko układ i stosunek sił obliczalnych, nie ma też zrozumienia dla nieprzewidzialnych imponderabiljów życia psychicznego jednostkowego i zbiorowego".

(*Renesans, oświecenie, romantyzm*, Warszawa-Lwów 1923, str. 96.)

[2]) Należy wspomnieć, że od czasów Diltheya nie wszyscy się na to

Jest tedy zrozumiałe, że do tego typu intelektualnego, który dzierżył prymat w dobie oświecenia, najlepiej przystawać mógł w sferze emocjonalnej sentymentalizm, reprezentujący uczuciowość jak najbardziej odprzedmiotowioną, abstrakcyjną i daleką od historycyzmu, a z drugiej strony wolę, której instynktowność i intensywność rozpływała się w filtrze refleksji, wyrozumowania, autoanalizy i autoobserwacji.

Skłonność do mechanizowania przejawów życia psychicznego musiała się wyrazić w tworzeniu szablonowych kreacyj i sytuacyj uczuciowych w literaturze. Racjonalistyczne przerafinowanie umysłowe wzmagać musiało tęsknotę za „prymitywem", ale z drugiej strony potęga mody i konwenansu utrwalała kazuistykę i dialektykę formułek uczuciowych i zacieśniała przejawy życia emocjonalnego do rozciągłości wzruszeń na powierzchni życia psychicznego kosztem ich głębi.

Dla badacza dziejów obyczajowości otwiera się wdzięczne pole studjów nad ową dziwną korelacją sentymentalnej formy odczuwania z racjonalistyczną postawą intelektualną ludzi oświecenia. Ciekawy pod tym względem jest fakt, że wybitni działacze z czasów terroru we Francji, którzy wzrastali w atmosferze obyczajowości sentymentalnej, łączyli w sobie całkiem dobrze krwiożerczość z modą sentymentalną [1]), a Napoleon Bonaparte nie rozstawał się nigdy z *Cierpieniami Wertera*, które w krótkim przeciągu czasu czytał siedm razy.

Tutaj ograniczyć się wypadnie jedynie do faktów z dziedziny zjawisk literackich.

---

godzą; ale uznając zasługi w. XVIII w dziedzinie historji, mimo to trzeba w ahistorycyzmie widzieć jedną z tendencyj tego okresu.

[1]) Por. J. Lemaitre, *J. J. Rousseau* (Paryż, bez daty), str. 188.

Biblioteka Kasy. [illegible] im. F. Dzierżyńskiego

4. Typowe objawy emocjonalności sentymentalnej w literaturze doby oświecenia.

A. Poezja pastoralna.

Z sentymentalnej tęsknoty „za prymitywem“ płynęło w dobie oświecenia umiłowanie poezji pastoralnej w ogólności, a sielanki w szczególności.

Odczuwając wynaturzenie i przerafinowanie kulturalne, nie umiejąc jednak odczuć prawdziwej prostoty i naiwności, sądzili ludzie oświecenia, że czysto zewnętrzne upodobnianie się do tych, co żyli w związku z przyrodą, już wystarcza do osiągnięcia naturalności.

A że lud wiejski był dla nich zbiorowiskiem ciemnoty i barbarzyństwa i przez to przedmiotem pogardy, uosobieniem naturalności w sztuce i obyczajowości stawał się dla nich wieśniak wyidealizowany, raczej nie tyle wieśniak, co pasterz wyidealizowany, w czem wzorem była starożytna sielanka konwencjonalna. Co więcej — typ ten stał się ulubionym nawet w poezji tych ludów, u których pasterz w życiu społecznem był rzadkością.

Sielanka przechodziła różne fazy. Najwcześniej jako *pendant* do pasterskich maskarad arystokracji francuskiej rozwinęła się sielanka dworska, galantna, której wybitnym przedstawicielem był Fontenelle. Tematem jej były intrygi i miłostki dworaków i kurtyzan, poprzebieranych tylko w kostjumy pasterskie na tle wiejskich dekoracyj, nierzadko w oto-

czeniu bóstw mitologicznych. W dziedzinie erotyki galanterja walczyła tu o lepsze z wyrachowaną i wyrozumowaną kazuistyką zmysłowości.

Odtąd też sielanka zaczęła spełniać bardzo ważną rolę jako wybitny surogat liryki erotycznej. Jest to okoliczność niezmiernie ważna w rozwoju poezji uczuć, gdyż ten właśnie schemat tradycyjny zastanie w spadku po literaturze oświecenia liryka erotyczna w początkach XIX wieku i będzie go powoli przełamywać.

Ponieważ literaturę wieku oświeconego ożywiały tendencje utylitarno-dydaktyczne, stąd też i pasterze sielankowi stawali się terenem projekcji ideałów etycznych oświecenia. Ożywiano ich zatem najszlachetniejszemi uczuciami i przedstawiano na tle jaknajbardziej harmonijnych i pogodnych stosunków.

Dla wzmożenia iluzji estetycznej lokalizowano ich w nieokreślonym „wieku złotym", wśród najidealniejszych w świecie stosunków. Oto druga faza sielanki: sielanka „naiwna", której przedstawicielem jest Gessner.

Pasterze tych sielanek, będąc zbiorem tylko najszlachetniejszych w rozumieniu ówczesnem przymiotów duchowych, z natury rzeczy nie byli postaciami żywemi, ale martwą abstrakcją, która razi dziś bladym i papierowym wyglądem, choć była w zupełnej zgodzie z skłonnością ludzi oświecenia do tworzenia oderwanych kreacyj.

Typ sielanki gessnerowskiej ulegnie jeszcze w ciągu wieku XVIII rozmaitym modyfikacjom. Niemniej obok szablonowości postaci pozostanie szablonowość dekoracyj i sytuacyj oraz szablonowość wyrażanych w niej uczuć [1]).

Rozwój sielanki pogessnerowskiej pójdzie odtąd w kierunku coraz większego realizmu t. j. zbliżenia się do prawdziwej ludowości. Wpierw jednak wtargnie do tradycji sche-

---

[1]) Por. M. Szyjkowski: *Gessneryzm w poezji polskiej* (Rozpr. Akad. Um. Wydz. Filol. t. 53), str. 251.

matów sielankowych uczuciowość sentymentalna o innem zabarwieniu, nie tak pogodnem, jak dotąd.

Pogodna sielanka, wyrosła pod południowem, latyńskiem niebem, ulegnie wzbogaceniu i modyfikacjom pod wpływem północnej, anglosaskiej, posępnej „poezji grobów".

B. Angielska „poezja grobów".

Typowymi reprezentantami tego kierunku są dwa dzieła: Edwarda Younga *Noce* (1746) i Mac-Phersona *Pieśni Osjana* (1760—1763).

Noce powstały jako wyraz żalu po stracie członków rodziny. Myślą zasadniczą jest koncepcja wywyższania śmierci ponad życie na tle melancholijnej, nocnej autoanalizy — koncepcja poparta dowodami o nieśmiertelności duszy.

Myśl ciekawa w porównaniu z optymistyczną wiarą w życie u ludzi oświecenia; to zaczątki pesymizmu, który tak wybitnie rozwinie się u niektórych romantyków.

A jednak, jeśli się zważy, że Young pisał swoje *Noce* bezpośrednio po stracie osób ukochanych, będąc już w podeszłym wieku, to ten pesymizm starczy okaże się w swej istocie czemś zupełnie odrębnem od pesymizmu Chateaubrianda w *Renem* lub pesymizmu Byrona.

Zresztą pogarda doczesności u Younga jest rozumowem rozwinięciem formuł dogmatycznych, boć był on przecież teologiem protestanckim. Tendencja dydaktyczno-moralizatorska, znamienna w dobie oświecenia, jest w *Nocach* zupełnie wyraźna, a wraz z nią niezwykła cześć dla rozumu, jak przystało na syna ery racjonalizmu.

Uczuciowość Younga — to wiotka melancholja, którą myśl jego pieści z lubością w samoudręczającej analizie i jej psychofizycznym wyrazie, melancholja jakaś nieokreślona o dwoistym wyglądzie, niby zawieszona w pośrodku między rozkoszą a bólem. Obca mu jest rozpacz jako intensywne napięcie smutku, samobójstwa z rozpaczy nie uznaje.

Jest to uczuciowość o typie wybitnie sentymentalnym. Wobec tego jest zrozumiałe, dlaczego uczuciowość ta tak niesłychanie podobała się ludziom oświecenia, przeciwnie zaś spotkała się z ujemną oceną Chateaubrianda i pani de Staël. Jeśli zaś idzie o ocenę poetów romantycznych, to ci widzieli w żalach Younga balast teologiczno-dydaktyczny w duchu protestanckim, przemieniający dzieło w suchy traktat, a znajdowali upodobanie tylko w dowodach o nieśmiertelności duszy [1]).

Utworem natomiast, w którym istotnie wezbrała fala uczuciowości doby oświecenia, były *Pieśni Osjana*, wydane przez Jamesa Mac Phersona jako zabytki poezji staroceltyckiej z III wieku po Chr. Starodawność ich była mistyfikacją „wydawcy" a właściwego ich autora, opierającego się tylko na pieśniach dawnych.

Przez długi czas były te poematy rycerskie o bojach dawnych plemion celtyckich przedmiotem podziwu i zachwytów. Pseudoklasycy z zapałem je tłumaczyli, romantycy przejęli z nich niejeden motyw [2]).

Poprzestając na tem miejscu tylko na zaznaczeniu, że zachwyty dla *Pieśni Osjana* u jednych i drugich nie płynęły z tego samego źródła, że jedni i drudzy całkiem inne widzieli w nich walory, wypadnie zająć się kilkoma rysami, wiążącemi formę uczuciowości osjanicznej z psychiką epoki ich powstania.

Niezwykłą nowością w *Pieśniach Osjana* było to, że bohaterowie znaleźli się tam po raz pierwszy w literaturze wieku oświeconego na tle nastrojów przyrody północnej, dzikiej i posępnej. Przedtem była przyroda dla ludzi oświecenia mechanizmem działających sił (pomijając *Nową Heloizę*, o któ-

[1]) Por. M. Szyjkowski: *E. Younga „Myśli nocne" w poezji polskiej (Rozpr. Ak. Um. W. filolog. t. 55)*, str. 23.

[2]) Prof. Juljusz Kleiner wykazał, jak ważną rolę odegrały *Pieśni Osjana* w genezie *Lilli Wenedy*. (Juljusz Słowacki, wyd. II, Lwów 1923, str. 312 i nast.)

rej przyjdzie jeszcze wspomnieć). Wzniosłości dzikiej odczuć w niej nie potrafili, a nierzadko odwracali się od niej z niechęcią, gdy raziła ich zamiłowanie do ładu i umiaru, podobnie jak to czynił Juljusz Cezar, którego przyroda szwajcarska pobudziła tylko do wzmianek topograficznych. Czasem była dla nich przyjemnym rekwizytem dekoracyjnym, który stwarzał iluzję zbliżenia do pierwotności, a z którego wygnano wszystko, co mogło naruszyć dobry smak i zamącić pogodę ducha. Dopiero w *Pieśniach Osjana* przemówiła przyroda dzika, tajemnicza i ponura.

A jednak ta przyroda osjaniczna, otulona w mgły, przez które przegląda się poświata księżyca, ta przyroda posępnych ruin, skał, grobów i wodospadów, ta przyroda o dziwnej monotonji, o zarysowanych jeno konturach i sylwetach obrazów, a szczegółach niedostrzegalnych, to znów jakby dowód sentymentalnego na świat spojrzenia. Nie dostrzegało ono ogromnej różnorodności szczegółów, nawet w przyrodzie skalistych, poszarpanych gór, nie było dostępne dla bogactwa obrazów o tak wielkiej wartości uczuciowej, a zamykało się jeno w ogólnym, pozbawionym plastyki zarysie [1]).

Jeżeli melancholijny nastrój przyrody osjanicznej nie raził już tak ludzi z 2-giej połowy XVIII wieku, a nawet wzbudzał zachwyty, to źródło tego objawu tkwiło niewątpliwie bardzo głęboko. Podłożem psychicznem były dreszcze niepokoju, które przechodziły pod powłoką uświęconych przez tradycję ustrojów społecznych i które wytrącać poczęły ludzi z niezamąconej pogody ducha. Że zaś sposób ujmowania zjawisk przyrody w *Pieśniach Osjana* tak bardzo podobał się ludziom oświecenia, to opierało się na zgodności fundamentalnych rysów psychiki ich twórcy z psychiką zbiorowości współczesnej.

---

[1]) Por. L. Stern: *Die Ossianischen Heldenlieder (Ztschr. f. vergl. Lit. gesch. t. 8)*, str. 52.: *Es ist allzuviel Einförmigkeit in den Ansichten der Natur, die der Nebeldichter entrollt.* Na brak plastyki zwraca też uwagę Hel. Richter (op. cit.), t. I, str. 145.

Jeśli się doda brak plastyki w kreśleniu postaci, niezdolność przedstawiania zróżnicowanych procesów psychicznych, jednobarwność nastrojów, nieprzerywanych radosnemi reakcjami, idealizowanie bohaterów[1]), brak kolorytu dziejowego i rysów obyczajowych, wprowadzenie (wedle upodobań klasyków) tylko arystokratycznych postaci[2]), a w stylu peryfrazy, patetyczność i obfite figury retoryczne (coprawda nieco śmielsze niż u pseudoklasyków), zgodność ta okaże się jeszcze wyraźniejszą.

Bohaterowie *Pieśni Osjana* w dziwny sposób łączą w sobie temperament bojowy i pozornie pierwotną rycerskość z niezwykłą czułością, skłonnością do łez i melancholijnych rozpamiętywań, do lubowania się w nieokreślonych, czasem bez istotnej przyczyny pojawiających się smutkach. Jest to uczuciowość stylizowana na obraz i podobieństwo uczuciowości wieku oświecenia, tylko że ludzie oświecenia nie poznali się na tem kłamstwie psychologicznem.

Boć przecież jedynie na tle ahistorycyzmu i irrelatywizmu uczuciowego wieku oświecenia możliwa była mistyfikacja Mac Phersona i było możliwe to, że współcześni i późniejsi krytycy literaccy stawiali *Pieśni Osjana* na jednakowym poziomie z poezją Homerową.

Mitologja osjaniczna nie obrażała pojęć, przywykłych do mitologji klasycznej, choć była nieco odmienną pod względem kolorytu lokalnego. Duchy zmarłych, reprezentujące w *Pieśniach Osjana* świat nadzmysłowy, posiadały charakter eterycznych zwidzeń sennych, a pozbawione były jakichkolwiek atrybutów grozy (w czem znów przypominały zjawy senne u Homera). Nie miały przytem znamion koncepcyj metafizycznych, nie wyrażały realnej wiary w interwencję świata nadzmysłowego w sprawy świata doczesnego[3]).

---

[1]) Hel. Richter op. cit.

[2]) Tamże.

[3]) Por. M. Szyjkowski: *Osjan w Polsce na tle genezy ruchu romantycznego. (Rozpr. Ak. Um. W. Filolog.* t. 52).

Bohaterowie Mac Phersona nietylko walczą, ale także kochają. Młodzi rycerze i szlachetne dziewice tworzą zazwyczaj cnotliwe pary kochanków, jak przystało na kreacje wieku poezji utylitarno-dydaktycznej. Miłość ta nie kipi burzliwą namiętnością, ale lubuje się w subtelnym, tęsknym smętku i marzycielskiej melancholji. Poeta nie wnika w tajnie psychiczne dziejów miłości, lecz historję jej kreśli w następujących szybko wypadkach zewnętrznych. I głównie w zewnętrznych przejawach swych smętków miłosnych lubują się kochankowie.

Mac Pherson odznacza się predylekcją do nadawania dziejom miłości dwojga kochanków smutnego finału w postaci śmierci, (najczęściej w boju), jednego z kochanków i następującej niebawem śmierci drugiej osoby z owej pary kochanków, spowodowanej żalem po utracie ukochanej osoby, (rzadziej samobójstwa) [1]).

Predylekcja ta wypływała z płytkości maniery sentymentalnej, która dla uszlachetnienia kreacyj intensywność ich odczuwań uwydatniała przez doraźność i rozciągłość fizycznego skutku wzruszeń.

Na szczegół ten warto dlatego zwrócić uwagę, że motyw śmierci obojga kochanków, względnie fizycznego zanikania jednego z powodu miłości ku drugiemu lub tegoż śmierci, cieszyć się będzie szczególną predylekcją tej poezji, którą jako „sentymentalną“ przyjdzie jeszcze bliżej określić.

Motyw ten, polegający na uwydatnieniu skutków wzruszenia w procesie psychofizycznym, dla którego świetną nazwą jest wyraz grecki φθίσις, stanie się z czasem szablonowym efektem poezji „sentymentalnej“, a zwłaszcza t. zw. „romansu sentymentalnego“ [2]).

---

[1]) Por. epizod o Grudarze i Brassolisie *(Fingal I)*; śmierć Komali; Konlat i Kutona; Kairbar i Dartula *(Dartula)*; Ninatoma i Uton *(Berraton)* i t. d.

[2]) Podobnie znajdujemy tu także ulubiony motyw konstrukcyjny „romansów sentymentalnych“: nieszczęśliwa miłość dwojga kochanków spo-

Bohaterowie *Pieśni Osjana* żywią specjalny kult dla grobów, które stają się dla nich szczególnie łatwą podnietą do zatapiania się w smętkach i żalach, a nierzadko są miejscem ich ftizy.

Wspólne groby bliskich sobie osób, jak i „poezja grobów", oparta na religijnym nakazie uczczenia zmarłych pieśnią na ich grobie — to inne, ciekawe szczegóły tego kultu.

C. Romans psychologiczny.

Jeśli idzie o rozpatrywanie przejawów sentymentalnej formy odczuwania w literaturze oświecenia, nie można pominąć tego rodzaju literackiego, w którym uczucie mogło znaleźć najrozleglejszą sferę wyrazu. Rodzajem tym jest romans psychologiczny, w którym jeszcze w w. XVII na długo przed angielską „poezją grobów" pojawiły się pokrewne nastroje[1]) uczuciowe.

Powoli wydzielał się romans psychologiczny ze sfery zagadnień powieściowych zbiorowości, a więc ze sfery romansów historycznych, społecznych, politycznych i t. p. I niezdarnie zrazu wydobywał się z powijaków doktryn dydaktyczno-utylitarnych ku niefałszowanej analizie indywidualnych przeżyć.

To też w romansie heroiczno-miłosnym, w którym ośrodkiem tej analizy są przejścia zakochanych, długo obowiązywał pogląd molizatorsko-obyczajowy, potępiający *a limine* intensywność uczuć jako szkodliwy bezsens, przeciwny zdrowemu rozsądkowi. Ulubionemi typami bohaterów miłości, zwłaszcza kobiet, stały się papierowe wcielenia cnoty, pozbawione należytej plastyki.

---

wodowana konfliktami zewnętrznemi jak antagonizmy rodowe, stanowe, narodowe, wyznaniowe i t. p. (por. Kolma i Salgar — *Selma I*), podobnie też motyw ojca-tyrana, stawiającego przeszkody zakochanym, np. historja Fingala i Agandekki — *(Fingal III)*.

[1]) Por. Waldberg, op. cit.

Mimo to rozwój powieści psychologicznej przyczyniał się w wysokim stopniu do uwypuklenia przez literaturę emocjonalnej strony życia psychicznego człowieka, technika zaś analizy, udoskonalona przez Richardsona w Anglji *(Clarissa Harlow, Pamela, Grandison)*, a Marivaux'a, Lesage'a, Prevosta we Francji, osiągnęła niebywały przedtem stopień rozkwitu w *Nowej Heloizie* Jana Jakóba Rousseau.

Nową Heloizę (1759—1761) Roussa można uważać za zjawisko przełomowe nieomal w uczuciowości XVIII wieku.

Potępiali pisarze przed Roussem gwałtowne „zapały miłosne" w imię rozumu, potępił je i Rousseau w drugiej części *Nowej Heloizy* w imię obowiązku, ale wpierw złożył im w części pierwszej taki hołd poetycki, jakiego przedtem literatura nie znała. Zdobył się na taką gloryfikację miłości, że podporządkowanie jej nakazom rozumu, które u jego poprzedników wydawało się naturalną konsekwencją założeń, w *Nowej Heloizie* wygląda jako sztuczne załamanie koncepcji artystycznej.

Jeżeli w *Pieśniach Osjana* miano niebawem ujrzeć przyrodę północną, dziką przyrodę górską, pozbawioną jednak plastyki, to Rousseau dał już wpierw czytelnikom swoim bardziej zróżnicowane obrazy przyrody szwajcarskiej, on to wzbogacił naprawdę literaturę wprowadzeniem nowych kategoryj estetycznych do opisów przyrody: wzniosłości, względnie kolosalności [1]).

Rousseau pierwszy postawił człowieka na tle związku jego uczuć z nastrojem przyrody, barwnej i różnorodnej.

Jeśli się doda to, że Rousseau dał naprawdę początek swoistemu językowi miłości i że pogłębił analizę psychologiczną w powieści i że nadał swemu utworowi wybitne piętno autobiograficzne, to tych kilka przytoczonych faktów wystarczy

---

[1]) *Das Kolossal-Erhabene* (Volkelt: *System der Ästhetik* 1910) t. II, str. 119 i nast.

dla uzasadnienia rewolucyjnej niemal roli *Nowej Heloizy* w dziejach romansu miłosnego doby oświecenia.

A jednak przełom dokonany w *Nowej Heloizie* nie był tej miary, żeby można uważać jej autora nie za sentymentalnego, lecz namiętnego, impulsywnego uczuciowca.

Nie sposób tu wchodzić w kronikarskie szczegóły na temat prywatnego życia. Idzie tylko o podkreślenie, jak dalece twórca „Nowej Heloizy", tkwił korzeniami swej psychiki w poglądach wieku oświecenia mimo wszelkiej „rewolucyjności", dzięki której stawia się go na przeciwnym niż Voltaire'a biegunie umysłowości.

Rousseau podzielał tęsknotę swojej generacji za „prymitywem", gdy wygłaszał hasło powrotu do natury *(Retournons à la nature!)*. Różnił się od niej tem, że on jeden umiał postawić diagnozę tej choroby, na którą lekarstwem miał być powrót do natury, t. j. umiał wskazać wynaturzenie i przerafinowanie racjonalistyczne swego pokolenia. A jednak ujmował ten „prymityw" sentymentalnie, gdy wypowiadał wojnę kulturze, trudno bowiem wyobrazić sobie, by ideałem człowieka był dla niego rozkosznie porykujący *anthropopithecus troglodytes*.

U podstawy tego hasła tkwił raczej typowy dla myślicieli społecznych wieku oświecenia optymizm, wierzący w twórczą moc teoryj i doktryn. Był to ten sam optymizm, który w *Emilu* rzucił indywidualność ludzką na Prokrustowe łoże doktryny pedagogicznej, podporządkowującej u wychowanka kierunek życia emocjonalnego rozwijanym celowo nakazom rozumowym [1]). I ten sam optymizm, a zarazem doktryneryzm dydaktyczny wieku oświecenia stworzył część drugą *Nowej Heloizy*, w której „namiętny" kochanek z części poprzedniej dał się „oswoić" i rozmieścił się wygodnie bez dalszych aspiracyj w „umiarowym" trójkącie małżeńskim, w otoczeniu

---

[1]) Por. w cz. II. niniejszego studjum uwagi o wpływie *Emila* na IV cz. *Dziadów*.

prawdziwie sielankowej wsi i wzorowo cnotliwych, niemniej jednak papierowych ludzi.

Bo też nawet w *Nowej Heloizie* Rousseau filozof i utylitarny socjolog wieku oświeconego wciąż zapędza w kozi róg artystę, stawiając w poprzek dziejom miłości obszerne traktaty społeczne i obyczajowe.

Przyrodę pomimo niezwykłego bogactwa widoków i pomimo silnego związania jej z przeżyciami człowieka, pojął Rousseau jednak jako podnietę dla sentymentalnych emocyj [1]). Jednocześnie z właściwej sentymentalnym osobnikom niezdolności do selekcji walorów wrażeniowo-uczuciowych wynikła technika nie wyróżniania przez jego kreacje szczegółów w obrazach przyrody, lecz ich wyliczania.

Kazuistyka i sofisterja erotyczna, tak znamienne dla psychiki wieku oświecenia, znalazły swój wyraz także w „Nowej Heloizie": sprośnym niekiedy wylewom zmysłowości kochanków towarzyszą górne tyrady o konieczności zachowania cnoty, czystości i t. p. Bo też erotyka w *Nowej Heloizie* jest wybitnie sentymentalną [2]).

Korrelacja sentymentalności w odczuwaniu z racjonalistyczną konstrukcją intelektualną uwydatnia się przez to, że o ile u intelektualisty *a priori*, bo „filozofa" St. Preux podkreśla Rousseau jego sentymentalizm, o tyle sentymentalnej

---

[1]) Zagadnienie to trafnie ujmują: prof. M. Mann *„Nowa Heloiza" J. J. Rousseau, (Rozpr. Akad. Um. Wydz. filol.* t. 56, str. 255) i R. Mahrenholtz *(J. J. Rousseau*, Lipsk 1889 — w rozdziale: *Seine welthistorische Bedeutung).*

[2]) Por. charakterystykę jej u prof. Manna (j. w.): Miłość St. Preux jest egoistyczną i zmysłową, waha się między pożądaniem a płaczliwem roztkliwieniem. Po wybuchach namiętności przychodzą łzawe rozczulenia i melancholijne rozpamiętywania, a wreszcie okresy długiej bezczynności i apatji. Kiedy bohater zaczyna się otrząsać z manji erotycznej, staje się bezbarwnym i nudnym. Zresztą mówi ciągle o cnocie. — Brak przedmiotu marzeń, raczej leniwe rozpamiętywanie przeżytych wrażeń w nastroju rzewnym i tkliwym.

podówczas [1]) *a priori* Julji nadaje charakter *femme prêcheuse* t. j. kochanki rozumującej, względnie mędrkującej i prawiącej kochankowi nauki [2]).

Jeśli zgodzimy się na to, że uczuciowość kochanków w *Nowej Heloizie* jest wybitnie sentymentalną, to kto wie, czy tem właśnie nie zdołamy sobie wytłumaczyć owej koncepcji „obłaskawienia“ St. Preux w drugiej części, którą dzisiaj odczuwamy jako załamanie się linji artystycznej powieści.

Toż właśnie sentymentalny kochanek mógł wcale dobrze pogodzić się z takim losem, co umieścił go w bliskości dawnej ukochanej na to, by ona mu była podnietą do rozpamiętywań i rozpieszczeń nad nieszczęśliwem uczuciem.

Z sentymentalnej emocjonalności Roussa wynikło też przeładowanie powieści efektami uczuciowemi. Stąd cechą osób działających jest tam łatwość i doraźność wzruszeń, niemniej i nieproporcjonalność między rozciągłością wzruszenia a ważnością podniety. Stosowanie tych efektów polega głównie na jaknajliczniejszem ukazywaniu fizjologicznych objawów wzruszenia, co ma oznaczać ich intensywność. Stąd ciągłe płacze, zblednięcia, jęki, omdlenia i t. p. [3]), stąd szafowanie efektownym motywem śmierci, zupełnie naciąganym i sztucznie sprowadzonym. I tak np. bohaterka powieści umiera z powodu zamoczenia się w wodzie, przed śmiercią jednak wygłasza przez kilka dni długie tyrady do domowników, jak gdyby tylko „dla parady“ miała umierać, a w gruncie rzeczy zupełnie nie była śmiertelnie chorą.

Formą kompozycyjną *Nowej Heloizy* są listy, pisane przez rozmaite osoby powieści, rzekomo wydane przez Roussa. Nie da się zaprzeczyć, że ta oddziedziczona już forma kompozycyjna listu (względnie pamiętnika) była bardzo cen-

[1]) Por. ust. 5. str. 36 (rola kobiety).

[2]) Jest to schemat tradycyjny w powieści (por. Waldberg op. cit. str. 334, — *verweichlichte Männer und seelenstarke Frauen.*)

[3]) Stary baron d' Etange, ojciec Julji, który brał udział w wielu wojnach, mdleje na wiadomość o chorobie córki i spada ze schodów!

nym środkiem analizy psychologicznej w powieści. Z drugiej jednak strony, pomijając tak częste niezręczności techniczne, jak informowanie się korespondentów nawzajem o rzeczach, które się między nimi działy i o których dobrze wiedzą, lub też pisanie do siebie przez ludzi, ciągle stykających się ze sobą, o sprawach, które normalni ludzie, nie bawiący się w „sekretarzyka", ustnie załatwiają, stwierdzić należy, że skrzętne notowanie przez „rozegzaltowanych" bohaterów romansu własnych wzruszeń względnie zaprzątanie się ich obserwacjami w chwili wzruszenia, jest właśnie już zintelektualizowaniem tych wzruszeń, zatarciem ich bezpośredności i związku z ich przedmiotem, czyli sentymentalną izolacją.

Pod względem słownego wyrażenia przeżyć emocjonalnych posiada *Nowa Heloiza* znamiona stylu klasycznego, które wynikały z sentymentalnego ujęcia odczuwania ludzkiego, z wartościowania szczerości jego i intensywności wedle rozciągłości zewnętrznych objawów. W stylu tym uczucie musiało silić się na wielomówność. Dla uczuć, zamkniętych w głębiach duszy lub wypowiadających się skąpo a niewyszukanie, nie miano szacunku. Stąd styl prawdziwie uczuciowy musiał odbiegać od sposobu wyrażania się zwykłego śmiertelnika, nie mógł przemawiać „prosto i z krzykiem", ale wyrażać się musiał w zwrotach niecodziennych a górnych, bogatych przytem w tropy i figury retoryczne, jak peryfrazy, apostrofy, prosopopeje, aposiopezy, anakolutje i t. p. [1]).

Tam, gdzie władała retoryka, stawała się patetyczność główną kategorją estetyczną stylu. Wszelako z powodu właściwej typowi sentymentalnemu niezdolności do selekcji walorów uczuciowych, patetyczność ta nie mogła być utrzymana w granicach proporcji i umiaru, a co zatem idzie, grzeszyła przeciw tym normom psychologicznym, które dzi-

---

[1]) Por. Em. Barat: *Le style poétique et la révolution romantique* (Paryż 1904), rozdz. *Les tours poétiques.*

siejsza naukowa estetyka trafnie już w związku z analizą patetyczności sformułowała [1]).

---

[1]) Volkelt Johannes: *System der Ästhetik*, München 1910: II Bd. str. 183: Der Wille erhaben zu bleiben, verknüpft sich mit dem Bewusstsein der Erhabenheit. Und da sich nur zu leicht die Sorge einstellt, dass die Erhabenheit zurückgehen, ungenügend werden könnte, so verschärft sich das Streben, sich in seiner Erhabenheit zu erhalten, zu dem Streben, seine Erhabenheit zu steigern. Wo alle diese Merkmale sich vereinigen, dort liegt Erhabenes der pathetischen Art vor.

Str. 184: es versteht sich von selbst, dass dieses Steigerungsstreben nur in dem Sinne gemeint ist, dass es in der äusseren Erscheinung des Erhabenen offenbar wird. Die sinnliche Form des erhabenen Gegenstandes muss uns zur Einfühlung jenes Steigerungsstrebens veranlassen. . . . . Fragt man nach den für das Pathetisch-Erhabene charakteristischen Formen, so wird man sich vor allem auf Formen geschwellter, emporgeworfener, gewaltsam heftiger, in dieser oder jener Hinsicht gehäufter, kurz übertriebener Art hingewiesen fühlen . . . . . Soll sich das Pathetische innerhalb der Grenze des Ästhetisch-Berechtigten halten, soll es Einseitigkeiten und Ausartungen fern bleiben, so müssen gewisse Bedingungen erfüllt sein.

Str. 185 . . . . . Erstlich muss der Gehalt von so überragend gewichtvoller Art sein, dass das Streben sich in seiner Erhabenheit zu steigern, gerechtfertigt erscheint. Hat die zugrunde liegende Kraft einen echten, gediegenen Kern, so lässt man es sich gefallen, wenn sie in dem Streben, sich von jedem Niedergang zu schützen und zugleich sich Geltung und Anerkennung zu verschaffen, bemüht ist, ihre Erhabenheit möglichst zu steigern, ins Augenfällige zu treiben, über Zweifel zu erheben. . . . . Eine zweite Bedingung für das gute Gelingen des Pathetisch-Erhabenen besteht in dem Leichten, Selbstverständlichen, Natürlichen des Steigerungsstrebens. Wo die beabsichtigte Steigerung des Erhabenen sich unter krampfartigen Anstrengungen, unter künstlicher Selbsterhitzung vollzieht, macht das Pathetische den Eindruck unfertiger Künstlerschaft. Wir sprechen in solchem Falle von gequältem, geschraubten Pathos. Sehr oft verbindet sich diese Ausartung des Pathos mit jener früheren. Das hohle Pathos äussert sich oft in keuchenden Anstrengungen.

Str. 186 . . . . . es liegt natürlich ein Mangel auf seiten des Künstlers vor, wenn er eine Person, der er augenscheinlich echtes Pathos geben will, sich in hohlem und überhaupt falschem Pathos ergehen lässt. Am Schlimmsten freilich ist es, wenn die ganze Darstellungsweise eines Künstlers in falsches Pathos hineingerät. . . . . .

„*Du sublime au ridicule il n' y a qu'un pas*"; nic dziwnego, że patetyczność, stosowana w stylu pseudoklasycznym w związku z najzwyklejszemi sprawami lub też w wyższej mierze, niżby tego ważność sprawy wymagała, otwiera przed dzisiejszym czytelnikiem nieraz istną kopalnię śmieszności [1]). Jeśli się doda do tego automatyzm w dysponowaniu obfitemi efektami uczuciowemi, zrozumie się jasno, że wrażliwość nowoczesna staje wobec nich tępa i nieczuła.

Uwagi te w całej pełni odnoszą się i do *Nowej Heloizy*. Była ona najbardziej dojrzałym owocem sentymentalnej uczuciowości wieku oświecenia, tak zasadniczo różnej — jak się w dalszym ciągu okaże — od uczuciowości poezji romantycznej. To też dziś jeszcze niejednego czytelnika poruszą do głębi wylewy uczucia w tworach romantycznej Muzy. — „*Nowa Heloiza*" Roussa bicia serca napewno nie przyśpieszy.

* * *

Od „Nowej Heloizy" bujnie rozwija się t. zw. „romans sentymentalny" (istniejący już właściwie od drugiej połowy w. XVII), który tem różni się od romansu heroiczno-miłosnego, że obfituje w motywy, oparte na efektach sentymentalnych i odznacza się mniej więcej stałym schematem konstrukcyjnym [2]).

D. Dramat sentymentalny.

O ile w powieści specjalnym wykwitem sentymentalizmu stał się „romans sentymentalny", to w dziedzinie po-

---

[1]) Przesada ta występuje też w *Pieśniach Osjana*.

[2]) Kwestję tę omawia bliżej prof. Juljusz Kleiner: *(Powieść Marji z Czartoryskich ks. Wirtemberskiej*, Przegl. Nar. 1920, grudzień: — przedruk w tegoż autora *Studjach z zakresu literatury i filozofji*, 1925). Główna różnica między typem romansu heroiczno-miłosnego a sentymentalnego polega na tem, że w pierwszym kochankowie, rozdzieleni przez intrygi, osiągają po licznych przygodach szczęśliwe połączenie; natomiast w romansie sentymentalnym finał jest smutny (śmierć, samobójstwo, rezygnacja).

ezji dramatycznej *pendant* stanowił t. zw. „dramat sentymentalny“ (w najogólniejszem znaczeniu). Osnuty na tle stosunków mieszczańskich, wyrósł on na gruncie angielskim, najbardziej jednak rozpowszechnił się w Niemczech, gdzie jako t. zw. *Rührstück* został jaskrawo „przystosowany“ do sentymentalnej uczuciowości wieku przez Augusta Wilhelma Iffland i Augusta Kotzebuego.

Przyczyną tego przejaskrawienia był niewątpliwie niewielki talent obu; niemniej fakt, że sztuki te, które przez wybitnie moralizatorską tendencję stały w zgodzie z dydaktycznym charakterem literatury, przez długie czasy, począwszy od ostatniego trzydziestolecia wieku XVIII, grasowały po scenach niemieckich i zagranicznych, budząc zachwyty zarówno wśród wielkich, jak i maluczkich, jest objawem nader znamiennym dla charakteru uczuciowości im współczesnej. Jeżeli gdzie, to w tym typie szczególnie zaznaczyła się płytkość uczuciowa sentymentalizmu [1]) i spekulowanie na umiarkowane pod względem istotnej intensywności stany wzruszeniowe tkliwości lub rzewności [2]).

---

[1]) Wyczerpującem studjum o dramacie sentymentalnym jest rozprawa Stiehlera: *Das Iffland'sche Rührstück* (Hamburg — Lipsk, 1898 w wyd. *Theatralische Forschungen).* Tutaj kwestji tej dotknięto ogólnikowo, ponieważ poza swą charakterystycznością jako przejaw sentymentalizmu w literaturze oświecenia, nie przedstawia ona specjalnej wagi dla niniejszej pracy.

[2]) Dlaczego w tkliwości i rzewności wyrażała się uczuciowość sentymentalna, jest zrozumiałem w świetle tego, co w ust. 2. przedstawiono. Dlaczego jednak dziś rzadko porusza nas tkliwość i rzewność w literaturze wieku oświecenia, tę kwestję wyjaśnia nam trafnie dzisiejsza estetyka, która w związku z analizą owych stanów sformułowała też normy estetyczne, do nich się odnoszące.

Oto interesujące nas w tym wypadku wyimki z Volkelta (op. cit. t. II) z rozważań na temat tkliwości (das Rührende) i rzewności (das Wehmütige):

Str. 269: Die Rührung ist ein Zustand, in dem eine eigentümliche Herabsetzung des Gefühls der Lebensenergie mit einer eigentümlichen Anregung des Lebensgefühls verschmolzen ist.

Die Schwächung bezieht sich auf das Nachlassen von Anstrengung und Anspannung, auf ein Zurückgehen für die Ordnung und Festigkeit unseres Inneren aufgewendeter Kraft. Die Steigerung dagegen besteht in der Erleichterung und Befreiung, die mit der Lösung der Spannung verbunden ist, und in der hierdurch gegebenen Anregung und Belebung. So fühlen wir die Lösung unseres Selbstes als Entkräftung sowohl wie als Erfrischung.

Str. 270 . . . . Rührung ist ein unlustgefärbtes Lustgefühl . . . .

Str. 273 . . . . Das freie Waltenlassen der Rührung zeigt ganz besonders eine eigentümliche Bewusstseinbetonung. Indem wir die Lösung des Gemütes spüren, geniessen wir sie mit Bewusstsein. Wir machen die Erweichung unseres Innern und ihre Süssigkeit zum Gegenstand unseres Betrachtens, wir blicken in unsere Rührung hinein, wir spiegeln uns in ihr, wir wiegen uns in ihr, wir sind zärtlich gegen unser Gerührtsein gestimmt, wir haben Mitgefühl mit uns selber, wir sind über unsere eigene Rührung gerührt.

. . . . Jetzt ist begreiflich, dass die Rührung so leicht zu einem egoistischen Gefühle wird. Die Rührung ist zunächst Rührung über einen Gegenstand. Sie kann aber sich so in Selbstgenuss und Selbstbespiegelung vertiefen, dass das liebe Ich dabei die Hauptsache wird und der Gegenstand zurücktritt . . . .

Str. 276 . . . . Mit feuchten Augen ist bei vielen noch lange nicht die Grenze erreicht, wo die Rührung widerästhetisch zu werden beginnt. Und umgekehrt kann ohne jegliche Neigung zu Tränen die Rührung dennoch ins Stoffliche fallen. Massgebend ist allein die Frage, ob durch die Rührung die beschauliche, verhältnismässig losgelöste, darüberschwebende Haltung des Gemütes gestört werde. Sobald dies der Fall ist, hat die Rührung einen widerästhetischen Charakter angenommen.

. . . . Wenn der Dichter alles daran setzt, um Rührung zu erpressen, wenn er auf Kosten von Psychologie und innerer Wahrheit die Tränendrüsen erregen will, dann entsteht in den Zuhörern, soweit sie dem Dichter gutwillig folgen, eine Rührung grobstofflicher Art.

Str. 277 . . . . Ein anderer Erfolg tritt ein, sobald der Zuhörer die Rührsucht des Dichters bemerkt. Aber auch in diesem Falle kann es nur zu widerästhetischen Erregungen kommen. Entweder nämlich wird der Zuhörer, obwohl er die Rührsucht des Dichters bemerkt, doch zur Rührung genötigt, aber dann ist es widerwillige Rührung; in die Rührung mischt sich Ärger über sich selbst. Oder aber es kommt überhaupt zu keiner Rührung, sondern der Dichter wird kühl oder lachend abgelehnt.

. . . . Es ist zu beachten, dass auf geringer und mittlerer Bildungsstufe die Rührung als ausreichend dafür gilt, dass eine Dichtung schön gefunden und gepriesen werde . . . .

Str. 280 . . . . Um das Gemeinsame aller rührenden Inhalte zu finden, hat man sich an das Gegenteil des Rationalen, das heisst: an das Naturartige, Geistige, das Naive, Unwillkürliche zu halten. Nicht — als ob ich behaupten wollte, dass alles Naive rührt . . . . Der Fall muss so liegen, dass das Naturartig-Geistige gerade durch das Eigentümliche des vorliegenden Falles in ausgezeichneter Weise, in bemerkenswerter Richtung, in überraschendem Grade in die Erscheinung tritt und sich hierdurch dem Vernünftig-Geistigen als überlegen erweist.

Zweitens muss die Natur, die die Haltung und den Ton des Geistigen bildet, als etwas Liebes, Freundliches, Treues, Unschuldsreines, Schlichtes, Gutes gefühlt werden . . . . (por. uwagi o „pietyzmie sentymentalnym" na str. 7 i n.).

Tritt die Natur in Gestalt dämonischer, wilder, zerstörender Leidenschaften zutage, so wirkt dies aller Rührung schroff entgegen . . . . Wir werden erschreckt, aber nicht gerührt.

Str. 291: Wehmut ist sanfte Trauer, jedoch so, dass der trauererregende Gegenstand, insofern er Trauer erweckt, doch zugleich eine Quelle sanfter Lust ist. Mit der Trauer verschmilzt süsse Lust, ja Seligkeit.

5. Synteza: „człowiek czuły". Jego recepcja kulturalna.

W dziejach poezji rozmaite przesuwały się ulubione typy męskie, zwłaszcza typy bohaterów miłości, a więc: rycerz-śpiewak lub bojownik; jednostka wyjątkowa skłócona ze światem; budowniczy „od podstaw" (wynalazca, inżynier, przemysłowiec); nerwowiec o psychice rozbitej na sekundowe nastroje; spiskowiec-rewolucjonista; żołnierz nowoczesny; paskarzewicz i t. p.

Dla doby oświecenia przez długie lata takim ulubionym typem był „człowiek czuły". „Człowiek czuły" wywodził swój literacki rodowód z pasterza sielankowego, z którym związany był w ówczesnej świadomości kulturalnej. Zczasem uległ typ ten pewnym modyfikacjom.

Oto, gdy na południową, pogodną sielankę zaczęła oddziaływać smętna, północna „poezja grobów" (co widoczne już jest nawet w sielankach Gessnera)[1]), z obu typów, reprezentujących dotąd uczuciowość sentymentalną, powstały kombinacje w rodzaju smętnych elegij pasterskich i żalów nagrobnych pasterzy. Zczasem, gdy ta fala czułości rozlała się w literaturze, stworzywszy specjalne, nowe terminy dla tego typu człowieka (franc. *sensible, sentimental;* niem. *empfindsam, empfindlich;* pol. oprócz „c z u ł y", także „t k l i w y"), odpadał w dumach, balladach, powiastkach, romansach z „czu-

---

[1]) Dekoracja księżycowa: por. Mirtyl, Zazdrość; motywy „grobowe": Palemon, Tityris i Menalkas, Mykon, Dafne, Dafnis i Mykon i i.

łego człowieka“ jego kostjum pasterski, ale psychologiczna stylizacja sielankowo - elegijna pozostała i przetrwała nawet do wojen napoleońskich, kiedy to w dumach rycerskich w masce „czułego człowieka“ okazał się bojownik współczesny, wzorowany na bohaterach Mac Phersona.

Recepcja kulturalna tego typu tak dalece poszła w głąb społeczeństwa, że zdolność do nastrojów „człowieka czułego“ poczęto uważać za dowód cnoty zamiłowanego w nich indywiduum, względnie za warunek prawdziwego doskonalenia się w cnocie. Jest rzeczą wprost zadziwiającą, w jakim wysokim stopniu literaturze pod tym względem dotrzymywała kroku obyczajowość. Sprawę tę jednak jako zbyt odległą wypadnie tutaj niestety pominąć [1]).

Należy raz jeszcze podkreślić, że emocjonalność sentymentalna, będąca podówczas wyrazem uczuciowości w literaturze i obyczajach nie była obcą psychice wieku oświecenia, skoro doczekała się estetycznego sformułowania i oficjalnej aprobaty ze strony prawodawcy, a zarazem odnowiciela smaku pseudoklasycznego Delille'a, „księcia poetów“. Ten reprezentant bliskiego już śmierci, a niemniej wzmożonego na siłach obozu z pod znaku *ancien regime'u* poezji, wypowie w swej poetyce, zatytułowanej *De l' imagination* (wydanej w r. 1806), słowa uznania dla melancholji i smętku, pojętych w duchu emocjonalności sentymentalnej [2]).

Nakoniec uwydatnić warto, że wielką zasługę w recepcji kulturalnej typu „człowieka czułego“ położyła płeć piękna. Jest znowu objawem niezwykle charakterystycznym, że uczuciowość w literaturze oświecenia reprezentowały w wiel-

---

[1]) Ciekawe szczegóły w tej mierze podają D. Mornet: *Le romantisme en France en XVIII siècle* (Paryż 1912) i B. Bouvier: *Rousseau* (Genewa 1902) str. 237 i nast.

[2]) Na wybitne znaczenie tej poetyki zwrócił uwagę prof. Kleiner w swym artykule o „Malwinie“ *(Powieść Marji z Czartoryskich ks. Wirtemberskiej, Przegl. Nar.* 1920, grudz. i przedruk op. cit.).

kiej mierze autorki, co jest zrozumiałe ze względu na witalne znaczenie życia emocjonalnego u kobiety.

Z drugiej jednak strony, ponieważ sentymentalizm był zasadniczą formą przejawów emocjonalnych tego okresu kulturalnego, kobieta stała się właściwą wyrazicielką sentymentalizmu w obyczajowości, kontynuatorką charakterystycznych dlań typów w literaturze, a zarazem twórczynią mody [1]) sentymentalnej, która zacieśniała coraz bardziej wyraz uczuciowości do zewnętrznych, dostrzegalnych na powierzchni życia objawów [2]).

---

[1]) Por. ciekawe szczegóły np. w książce p. de Genlis: *Le souvenirs de Félicie L.* (2 wyd. Paryż 1806).

[2]) Nie roztrząsając tej kwestji bliżej, zaznaczyć należy, że jest to zagadnienie dla badań nad ogólnym charakterem okresów kulturalnych bardzo ciekawe, którem warto się zająć, zwłaszcza w związku z badaniem psychiki kobiecej, a przedewszystkiem jej sfery emocjonalnej. Szłoby oczywista i o stwierdzenie, czy i do jakiego stopnia możnaby związać emocjonalność sentymentalną z płcią żeńską. Odnośnie do tej ostatniej kwestji wypowiada ciekawe sądy Otto Weininger w „modnem“ dziś dziele *Geschlecht und Charakter* (uwielbianem przez jednych, wyszydzanem przez drugich, zwłaszcza przez kobiety), obfitującem w wiele trafnych i naukowo opracowanych poglądów. Emocjonalności sentymentalnej Weininger nie określa, wyraża jednak w rozdz. 9 (*Männliche und weibliche Psychologie)* przekonanie, że uczuciowość kobiety jest sentymentalną i popiera tę tezę kilkoma argumentami.

6. *Cierpienia Wertera* jako objaw schyłku emocjonalności sentymentalnej w literaturze.

Przędzę miłosnych zapałów snuć począł na kartach powieści drugi po Roussie mistrz, młodociany Goethe i zdobył się na dzieło o znaczeniu wyjątkowem: *Die Leiden des jungen Werthers* (1774).

Wyjątkowość ta w ewolucji literackiej wieku XVIII polega na tem, że *Cierpienia Wertera* są punktem wyjścia dla nowych form, nowych przejawów uczuciowości, które od tego czasu rozwijać się zaczęły w literaturze równolegle z przeżywającą się w psychice jak i w technice literackiej formą sentymentalnej postawy względem świata.

Poparcie niech da tym twierdzeniom krótka analiza struktury psychicznej bohatera.

Pod względem intelektualnym przedstawi się nam Werter jako typowy *Grübler* z nieodłączoną skłonnością do analizy i mędrkowania. W chwilach refleksji narzeka tedy na ograniczoność sił ludzkich, niemożność poznania, nieznajomość celu, do którego ludzkość dąży, i twierdzi, że świat jest więzieniem. Opierano na tych narzekaniach twierdzenie, że Werter już na początku powieści jest nawskroś pesymistą, tak, że katastrofa, t. j. samobójstwo było wobec tego tylko kwestją czasu, na którą późniejsze przejścia (niepowodzenie w karjerze dyplomatycznej i nieszczęśliwa miłość) nie miały wpływu [1]).

[1]) Por. prof. K. Wojciechowski: *Werter w Polsce*, wydanie II, Lwów 1925, rozdz. I.

Jeżeli owe użalania się Wertera można uważać za znamiona pesymizmu, to jednak na początku powieści nie jest to pesymizm tego rodzaju, żeby wypływać miała z niego fizyczna negacja życia lub przewaga, a raczej wyłączność uczucia smutku. Samoudręczająca analiza, koncepcja świata jako więzienia dla duszy zabarwiały na długo przed *Werterem* uczuciowe konflikty pietystów lub np. Younga; nikomu wszakże z tych ludzi nie śniło się o samobójstwie.

Są natury, a nawet całe rasy, które lubią od czasu do czasu oddawać się dręczącej analizie i refleksji, a jednak pomimo nawet smutnych wyników tej analizy pełni są wiary w przyszłość, w każdym zaś razie urządzają sobie życie wcale wygodnie, co więcej, to udręczanie się autoanalizą jest im nieraz bardzo do szczęścia potrzebne . . .

Kiedy na początku powieści Werter zdaje sobie sprawę z istoty zła, które go dręczy [1]), i postanawia je zwalczyć, możemy mieć nadzieję, że jego pesymizm jest tylko doraźny. To też jeszcze przed poznaniem Lotty okaże się zdolnym do radowania się życiem, nawet później zdobędzie się na potępienie złego humoru [2]).

A jak przedstawia się u niego strona uczuciowa?

---

[1]) Por. I, 4 Mai: Ich will, lieber Freund, ich verspreche dir's, ich will mich bessern, will nicht mehr das bisschen Übel, das uns das Schicksal vorlegt, wiederkäuen, wie ich's immer getan habe; ich will das Gegenwärtige geniessen und das Vergangene soll mir vergangen sein. Gewiss, du hast recht, Bester, der Schmerzen wären minder unter den Menschen, wenn sie nicht — Gott weiss, warum sie so gemacht sind — mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigten, die Erinnerungen des vergangenen Übels zurückzurufen, eher als eine gleichgültige Gegenwart zu ertragen.

[2]) Por. I, 1 Jul.: Es ist mit der üblen Laune völlig wie mit der Trägheit, denn es ist eine Art von Trägheit. Unsere Natur hängt sehr dahin, und doch, wenn wir nur einmal die Kraft haben, uns zu ermannen, geht die Arbeit frisch von der Hand, und wir finden in der Tätigkeit ein wahres Vergnügen.

Pełen niechęci względem przykrej rzeczywistości zewnętrznej, odwraca się od niej i w poczuciu swej niemocy odgradza się od niej przez egocentryczną izolację uczuć[1]).

Ciekawe pod tym względem światło rzucają nań wzmianki o przeszłości. Oto kobieta odegrała już rolę w jego życiu. Była ona budzicielką i wspólniczką jego wzruszeń, ale gdy ofiarowała mu swą gorącą miłość, wtedy Werter wzdrygnął się przed aktualizacją uczucia. Dlatego też, patrząc na to wydarzenie z egocentrycznego punktu widzenia, nie potrafił sobie nawet zdać sprawy z tego, w czem leżała jego wina[2]).

Podziela też Werter tęsknotę sentymentalnych osobników za „prymitywem". Od smutnych wspomnień ucieka na „łono przyrody" i znajduje ją . . . w sztucznym parku. Tam wyszukuje sobie sentymentalną „solitudę", czyli, jak to Telimena nazwała, „świątynię dumania", gdzie roni łzy . . . nad losem nieboszczyka właściciela ogrodu[3]).

Kocha też Werter wszystko, w czem widzi pierwotność i naiwność. Lubi więc zagrody wiejskie, chłopów, proste dziewczęta z ludu, dzieci, objawy patrjarchalnego życia i t. p. Patrzy na to wszystko, jak na obrazki z konwencjonalnej sielanki, rysów brutalności jeszcze nie dostrzega.

I oto na tle takiego sielankowego obrazka (karmienie dzieci) staje w całej prostocie przed nim jego przyszła ukochana, Lotta, którą znał dotąd z pochlebnych wzmianek

---

[1]) Por. I, 22 Mai: Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt! Wieder mehr in Ahnung und dunkler Begier, als in Darstellung und lebendiger Kraft. Und da schwimmt alles vor meinen Sinnen und ich lächle dann so träumend weiter in die Welt.

[2]) Por. I, 4 Mai: Die arme Leonore. Und doch war ich unschuldig . . . . . Und doch — bin ich ganz unschuldig? Hab' ich nicht ihre Empfindungen genährt? Hab' ich mich nicht an den ganz wahren Ausdrücken der Natur, die uns so oft zu lachen machten, so wenig lächerlich sie waren, selbst ergötzt? Hab' ich nicht — O was ist der Mensch, dass er über sich klagen darf.

[3]) I, 4 Mai: koniec.

i z przestrogi, by się w niej nie zakochał, bo już jest zaręczoną [1]).

A choć od tej chwili staje się Lotta przedmiotem miłości Wertera, to jednak kochanek, charakteryzując ją bliżej, wspomina zaledwie o jednym konkretnym rysie fizycznym [2]) i kilku ogólnikowych rysach psychicznych [3]). Uderza też czytelnika i to, że pomimo zdolności malarskich Werter nie potrafi namalować portretu ukochanej i zadowolić się musi konturowym szkicem (*Schattenriss*). [4]).

I jakkolwiek Lotta jest zaręczoną, myśl o tem zrazu zupełnie nie mąci Werterowi pogody ducha. Werter bowiem nawet w tej chwili, gdy znajduje w Locie objekt dla swych uczuć, jest osobnikiem sentymentalnym, szukającym dokoła siebie materjału do uczuciowego „przetrawiania".

Tak też należy sobie tłumaczyć jego opisane poczynania. Dlatego też i cześć swą dla ukochanej wyraża w znamiennym dla współczesnej uczuciowości „fetyszyzmie sentymentalnym", który wynikał z znanych nam już skłonności osobników sentymentalnych do fizycznego uzewnętrzniania uczuć.

Była to specjalna cześć dla pewnych martwych przedmiotów, stojących w jakimś związku skojarzeniowym z żywym objektem uczucia. Miała ona zazwyczaj znamiona przesady, gdyż bądźto związek ten był bardzo luźny, bądź też sam przedmiot martwy był zbyt błahym w porównaniu z nasileniem skierowanych ku niemu uczuć [5]).

W parze z pobudliwością nerwową Wertera idzie jego skłonność do płaczu. Ale łzawe wzruszenia nie są u niego

---

[1]) Por. w ust. 2. uwagi o erotyce sentymentalnej.

[2]) Czarne oczy.

[3]) Por. I, 16. Jun.

[4]) Por. I, 24. Jul.

[5]) W *Cierpieniach* fetyszami takiemi są: wstążka ukochanej, frak, w którym Werter tańczył z Lottą, miejsce, gdzie kochanka wysiadała z karety — *Schattenriss*, list od ministra.

tak częste i błahe, jak u innych braci powieściowych i mają więcej szczerości. Płacz ten to jedyny szczegół z sentymentalnej rekwizytorni fizjologicznych objawów uczucia, jaki pozostał w *Cierpieniach*.

A więc sądziłby należało, że ten sentymentalny kochanek, skoro uświadomi sobie, iż jego ukochana stała się przedmiotem miłości innego, zadowoli się marzeniami o niej, rozrzewnianiem się nad swym losem, a może da się „obłaskawić" jak St. Preux z *Nowej Heloizy* lub też dla rozczulenia sentymentalnych czytelników wpadnie w obłąkanie, rozchoruje się i umrze, albo palnie sobie doraźnie w łeb?

Otóż nie. W miarę oddziaływania Lotty na Wertera, w miarę zżycia się Wertera z przedmiotem miłości, związek między sentymentalnym kochankiem a objektywną realnością staje się coraz ściślejszym. Bez działania impulsów woli budzi się w Werterze niewinna, lekka zmysłowość, nie posiadająca cech wyrafinowanej żądzy, a przytłumiona wnet siłą męskiego idealizmu. W miarę zaś, jak Werter coraz jaśniej zdaje sobie sprawę, że grozi mu oderwanie od Lotty, poczucie rzeczywistości potęguje się u niego coraz bardziej, wrażliwość nerwowa wzmaga się, ale zaostrza się na specjalnie silne bodźce, energja życiowa pręży się wobec grożącego jej ciosu. Zdobywa się wtedy Werter chwilami na postanowienie walki o szczęście. Szaleje w nim burza namiętności, przechodząca czasem w dziką wesołość.

Cierpienie moralne staje się tak ogromnem, że zaledwie udręka fizyczna zdoła je uśpić[1]). Obecność ukochanej staje się dla niego koniecznością nieusuwalną.

---

[1]) I, 30 Aug.: Und — wenn nicht manchmal die Wehmut das Übergewicht nimmt und Lotte mir den elenden Trost erlaubt, auf ihrer Hand meine Beklemmung auszuweinen, so muss ich fort, muss hinaus! und schweife dann weit im Feld umher. Einen gähen Berg zu klettern, ist dann meine Freude, durch einen unwegsamen Wald einen Pfad durchzuarbeiten, durch die Hecken, die mich verletzen, durch die Dornen, die mich zerreissen! Da wird mirs etwas besser! Etwas! . . . .

Ale Werter wie dobrze, że próżno walczyć o Lottę, skoro silne poczucie obowiązku nie pozwoli jej zerwać z Albertem. I oto postanawia podjąć inną walkę, walkę z sobą samym, przez oddalenie się od Lotty.

Otrzymuje posadę w poselstwie. Ale i tutaj postać Lotty staje mu przed oczyma. Rozpacz wzmaga się: w pozornie spokojnych, skąpych słowach, które Werter wpisuje po ślubie Lotty, niema już nic z sentymentalnej patetyczności, zato tkwi w nich potęga bólu. Żywiołowo przytem wyraża się bunt przeciw podłości otaczających go stosunków towarzyskich.

Werter zniechęcony opuszcza posadę. Jakaś siła, której nie może się oprzeć, pędzi go z powrotem do Lotty. Odtąd trwa już ciągle przy niej. Ból jego coraz bardziej zasklepia się w głębi — z płaczliwego kochanka niema ani śladu; w sercu jego panuje tylko zastygła rozpacz.

Z stałą dyspozycją do smutku harmonizuje urywkowa lektura *Pieśni Osjana* w miejsce dawniej ulubionego Homera. Zarazem uświadamia się mu teraz brutalność namiętnej natury chłopa, prowadząca do morderstwa, choć pierwej patrzał nań tylko przez sielankowe okulary. Stan bolesności pogarsza się coraz bardziej, gdy postać ukochanej staje się trapiącą wizją, od której nie sposób się uwolnić. Pomimo milczącego przyrzeczenia, danego Locie, że przez kilka dni nie przyjdzie do niej, nie ma Werter mocy nad sobą, by obejść się bez jej widoku i obietnicy nie dotrzymuje.

I katastrofa nadchodzi. Albert, mąż Lotty, zamierza Wertera usunąć i przeszkodzić mu w zamącaniu szczęśliwego pożycia małżeńskiego. Werter nie ma na ziemi już żadnej nadziei, ale po scenie z Lottą „sam na sam“ dochodzi do przekonania, że miłość jego jest odwzajemnioną, o czem dotąd na pewno nie wiedział. Z tem przeświadczeniem i z wiarą w przyszłe połączenie się obojga po śmierci postanawia umrzeć. Trzask pistoletu przynosi koniec mękom namiętnego tym razem kochanka.

Zdawałoby się, że to dziwne zespolenie sentymentalizmu

z burzliwą namiętnością w bohaterze Goethego daje już całość uczuciowego wizerunku jego duszy. A jednak ponad sentymentalnym egocentryzmem i ponad burzliwą namiętnością miłosną wznosi się miejscami leciuchna warstwa uczuć odmiennego typu, uczuć „mistycznych", ujawniających się na tle stosunku Wertera do przyrody, na tle jego metafizycznych koncepcyj.

Bezpośrednio po sentymentalnych wzruszeniach, przeżytych w parku, staje Werter w obliczu nie spreparowanej, ale bezmiernej, bezkresnej przyrody. Wtedy opanowuje go radosne upojenie; oczy jego stają otworem dla całej różnorodności widzialnego bytu, a równocześnie dusza odczuwa wszechogarniającą obecność Stwórcy. Tak samo i później znów w obliczu przyrody budzi się w nim żądza jakiegoś zatracenia się w jej ogromie [1]).

A kiedy rozpacz ogarnie duszę Wertera, to i wtedy ponad realną objektywnością zjawisk odczuwać będzie przejmującą je moc nadziemską, tylko, że nie będzie to już siła dobrotliwa, ale niszczycielska [2]).

Gdy smętne refleksje sentymentalnego „*Grüblera*" godziły się z następującą bezpośrednio po nich pogodą duszy, to na przejściu do namiętnej bolesności stoi głęboki pesymizm mistyka, wysnuty z metaficznych koncepcyj przyrody. Żal Wertera za ściętemi drzewami orzechowemi nie jest przesadą [3]) i płynie z innego źródła, niż żal u otoczenia, t. j. wła-

---

[1]) I 25 Jun.: Dort die Spitze des Berges! — Ach, könntest du von da die weite Gegend überschauen! — Die ineinander gekettenen Hügel und vertraulichen Täler! — O könnte ich mich in ihnen verlieren!

[2]) I, 18 Aug.: Mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt, die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumle ich beängstigt! Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her — ich sehe nichts, als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer.

[3]) Wbrew twierdzeniu prof. K. Wojciechowskiego (*Werter w Polsce*, Lwów, 1925, r. I, str. 7).

śnie z mistycznego stosunku do przyrody, z odczuwania w niej odrębnego, ponadrealnego życia [1]).

W miarę coraz silniejszego związku Wertera z sferą realnej rzeczywistości zanikną mistyczne kontemplacje na tle przyrody, zaznaczy się tylko walka między niewiarą w dobroć Boga a głębokiem uczuciem religijnem, w którem Werter szukać będzie usprawiedliwienia dla swych buntów duchowych i pociechy w nieszczęściu.

Całość uczuciowego wizerunku Wertera przedstawia jakby trzy „pokłady“ uczuciowości. Czy jest zatem w tej kreacji jakieś załamanie się linji psychicznej bohatera?

Przed odpowiedzią na to pytanie trzeba stwierdzić, że wedle nowszych badań nad genezą *Wertera* model dla postaci tego nieszczęsnego kochanka nie był jednolity. Materjału dostarczyły nietylko osobiste doznania Goethego, ale w wielkiej mierze zaobserwowane przez niego doznania innych osób [2]). Stąd struktura uczuciowa Wertera posiada taką różnolitość budowy wewnętrznej.

Istotna jednak przyczyna tej różnolitości leży w tem, iż Goethe w *Cierpieniach Wertera* był raczej pisarzem, tworzącym dla publiczności sentymentalnej, niż osobnikiem sentymentalnym. W tym czy owym okresie jego twórczości mogła się wyróżnić ta czy owa forma uczuciowej postawy wobec świata, w istocie rzeczy jednak, jak każda jednostka genjalna w prawdziwem tego słowa znaczeniu, odznaczał się uniwersalnością, wszechpojemnością skali odczuwania. Dlatego też do pewnego stopnia na obraz i podobieństwo siebie samego potrafił stworzyć w swoim bohaterze syntezę typów uczuciowości.

---

[1]) To zapewne miał na myśli prof. K. Wojciechowski, pisząc, że synowski stosunek Wertera do przyrody usuwa się z pod analizy (tamże, r. I, str. 15).

[2]) Por. Rod: *La crise sentimentale (Revue des Deux Mondes* 1895, og. zb. t. 131).

Wybuch namiętności u Wertera nie zjawia się zresztą nagle. Autor przygotował już na to czytelnika, wskazując np. na zmienność usposobień bohatera [1]) na ogrom utajonej w nim energji [2]).

A jednak mimo to odczuwałby może czytelnik załamanie się rysunku psychicznego bohatera, gdyby w parze z Goethem, genjalnym człowiekiem, nie szedł genjalny artysta. Jeśli niejeden pisarz z „epoki sentymentalnej“ kazał swym bohaterom powieściowym szamotać się z bólem i namiętnością wybuchać, jeżeli kazał im nawet umrzeć z rozpaczy śmiercią często doraźną lub należycie nieumotywowaną, to losy tych nieszczęsnych ofiar „zapałów miłosnych“ sprawiają dziś najczęściej wrażenie sztuczności i niezamierzonej trawestacji z powodu nieuzasadnionych należycie przeskoków uczuciowych, psychicznych niekonsekwencyj, kłamstw estetycznych i dysproporcyj. A dzieje się to dlatego, że nie umiejąc naprawdę odczuć dynamiki uczuć lub jej wyrazić, nie umieli też ci sentymentalni twórcy artystycznie nią szafować i dlatego ilekroć bohaterom swym wsadzali maskę „namiętności“, zawsze wyzierała z pod niej twarz sentymentalnego osobnika.

Goethe przez swą zdolność wnikania w specyficzność różnorodnych typów uczuciowości stoi od nich o całe niebo wyżej. Ulegając wpływom atmosfery uczuciowej, uwydatnia zrazu w Werterze jego sentymentalizm, pozbawił go jednak najjaskrawszych znamion tego typu uczuciowego. W miarę pogłębiania się związku bohatera z realnym przedmiotem uczucia, potęguje Goethe jego wrażliwość, zacieśniając ją do reakcyj na bodźce naprawdę silne. Ustają wtedy tyrady i roz-

---

[1]) I. 13 Mai: Lieber! brauch ich dir das zu sagen, dass du so oft die Last getragen hast, mich vom Kummer zur Ausschweifung und von süsser Melancholie zur verderblichen Leidenschaft übergehen zu sehen? . . . .

[2]) I, 17 Mai: Pisząc o dobrym skutku swego trybu życia, dodaje: „nur muss mir nicht einfallen, dass noch so viele andere Kräfte in mir ruhen, die alle ungenutzt vermodern und die ich sorgfältig verbergen muss. Ach, das engt das ganze Herz so ein.“

wlekłe opisy własnych wzruszeń; uczucia w miarę gwałtowności wyrażać się poczynają skąpo i bez pomocy figur retorycznych równolegle z zanikaniem autoobserwacji, utrwalanej dotąd w zapiskach, a gdy nasilenie ich dochodzi do szczytu, forma pamiętnika osobistego ustępuje miejsca „uwagom wydawcy".

A nadewszystko śmierć nieszczęśliwego kochanka, ów ulubiony efekt wzruszeniowy romansów sentymentalnych, nie pojawia się jak *deux ex machina*, ani jako nagłe następstwo przykrego obrotu wydarzeń, ale jest wynikiem długotrwałego procesu psychicznego, w którym nie brak momentów, zapowiadających z odległości katastrofalny finał.

Oto przyczyny, które sprawiły, że *Cierpienia Wertera* stały się naprawdę syntezą typów uczuciowych i etapem przezwyciężania sentymentalizmu w kierunku romantycznej negacji pierwiastków umysłowych doby oświecenia. Rysów wspólnoty z poezją romantyczną znajduje się i więcej.

Przedewszystkiem niechęć do oschłego racjonalizmu i konwencjonalizmu u otoczenia. Przez swą szerszą skalę zainteresowań uczuciowych przewyższa Werter późniejszych bohaterów sentymentalnego romansu, którzy będą już tylko nieszczęśliwymi kochankami.

Niechęć do sztuczności i do przygniatających indywidualność więzów społecznego konwenansu, a zarazem poczucie jednostkowej odrębności od otoczenia i wyjątkowości, to cechy, które łączą Wertera z filozofem z Genewy, ale zarazem puścizna, którą w prostej linji odziedziczy po Werterze— romantyzm.

Niemniej zasługuje na uwagę, że punkt ciężkości analizy psychicznej umieścił Goethe w indywidualności męskiej. Osobowość Lotty przedstawia się w porównaniu z Werterem niepomiernie ubożej, przyczem znamienne jest, że należy ona do tradycyjnej galerji sentymentalnych *femmes prêcheuses*. To wybitne przesunięcie zainteresowań z psychiki kobiecej na męską, to również rys specjalnie odróżniający *Cierpienia* od predylekcyj romansów sentymentalnych.

Sentymentalna publiczność współczesna rozrzewniała się nad dziejami miłości Wertera, nie wchodząc w głąb zagadnienia, ale rozmiłowując się w zewnętrznych przejawach uczuć i efektach wzruszeniowych. Jeśli jednak nieszczęśliwy kochanek Lotty zczasem tak wielu znalazł naśladowców, dla których trzask jego pistoletu był ulubionym dźwiękiem, przyczyną tego nie była naogół płytkość ich odczuwania ani tylko sugestywna siła artyzmu Goethego, ale tajemne, niepokojące drgnienia w duszy człowieka z końca wieku, żyjącego u progu wielkich przewrotów cywilizacyjnych.

Bo zresztą przez długie lata po fenomenie Wertera towarzyszyła tym podziemnym wstrząsom w pokładach duchowych indywiduów swobodna i rozległa fala sentymentalizmu na płytkiej powierzchni życia kulturalnego. A więc zachwycał i wyciskał łzy „sentymentalną dramą“ Iffland i Kotzebue, zajmował umysły J. P. Florian sentymentalno-rycerskiemi powieściami *(Numa Pompiljusz, Gonzalw z Kordowy* i in.), rozrzewniał i wzruszał swym romansem August Lafontaine. Nawet po wielkiej rewolucji społeczeństw i dusz ludzkich odświeżyła w początkach XIX wieku wyszarzałe graty sentymentalnej rekwizytorni pani Cottin (romanse: *Claire d'Albe, Malvina, Amélie Mansfield, Mathilde, Elisabeth),* a puściznę po Werterze próbowała uzupełnić p. br. Krüdener w romansie *Valérie* (1803). Nadewszystko zaś blasku, coprawda już chłodnego, przydał sentymentalizmowi — jak już wspomniano — wódz schodzącej powoli z pola, ostatniej generacji francuskich pseudoklasyków, Delille.

Niemniej dla owej drugiej, równoległej fali romantycznej uczuciowości w latach schyłkowych wieku XVIII punktem wyjścia stały się *Cierpienia Wertera* i na tem polega historyczno-literackie znaczenie tej powieści.

Nie dziw tedy, że już poprzednikiem Wertera był *Götz von Berlichingen,* mocarny rycerz o żelaznej prawicy.

7. Psychologja „przełomu romantycznego“ [1]).

W czem leży istota „przełomu romantycznego“ w poezji?

Stanowczo nie w zagadnieniu formy ani stylu; oddalenie od formy klasycznej będzie u pierwszej generacji romantyków występowało w rozmaitym stopniu, ale np. u romantyków francuskich nie znać radykalnego zerwania z tradycją [2]). Istoty romantycznego przełomu poszukiwać należałoby raczej w nowej treści duchowej, w wydobyciu się irracjonalnych elementów duszy na równouprawnione z rozumowemi pierwiastkami stanowisko w tworzeniu.

Czy jednak przed *Werterem* nie było dzieł, w których wyraziło się i uczucie i życie popędów i wyobraźnia wytwórcza i intuicja?

---

[1]) Analiza przejawów życia emocjonalnego w ogólno-europejskiej literaturze romantycznej (w znaczeniu ściślejszem) i sformułowanie znamion pod tym względem zasadniczych — to problem naukowy niezmiernej wagi, wymagający długich i mozolnych studjów. Wyświetlenie go przyczyniłoby się w wielkiej mierze do rozwiązania zagadnienia, postawionego w ust. 1. niniejszej pracy, t. j. zagadnienia różnicy między sentymentalną a romantyczną emocjonalnością (ilościowa, czy także jakościowa różnica?). — Autor niniejszej pracy, nie czując się na siłach poczynienia próby w tym kierunku, postanowił przyjrzeć się bliżej w dziedzinie emocjonalności psychice „romantycznego przełomu“ jako momentu dziejowego, rozpoczynającego pojawy kulturalne jakościowo odrębne od poprzedzających, nie przesądzając przez to kwestji ich indywidualizacji w rozwoju romantyzmu na tle osobowem, narodowem, czasowem i t. d.

[2]) Por. E. Barat: *Le style poétique et la révolution romantique* (Paryż 1904).

Tak, tylko że czynniki te zajmowały stanowisko ilościowo podrzędne. Od *Wertera* ilościowo znaczenie ich poczęło się wzmagać, by w ostatniem dziesięcioleciu wieku XVIII wyrazić się w nowym, a odmiennym systemie poglądów literackich. I to jest ilościowy dorobek „przełomu romantycznego".

Jeżeli teorje literackie romantyków zmierzały pod niejednym względem do realizacji dążeń, wybitnie zarysowanych w literaturze i krytyce wieku oświecenia [1]), jeżeli filozofja romantyzmu niejeden pogląd odziedziczyła po myśli racjonalistycznej [2]) — o ile ściślejszy musi zachodzić związek między poezją romantyczną, a temi przejawami literackiemi doby oświecenia, w których wyraziło się życie emocjonalne duszy ludzkiej, wyniesione dopiero przez romantyzm na stanowisko jeżeli nie naczelne, to równouprawnione z intelektualną sferą psychiki.

Jest to związek, polegający na rodzajowej wspólnocie w odróżnieniu od tej literatury, którą możnaby całej tej grupie przeciwstawić, od literatury *par excellence* racjonalistycznej.

Wspomniane przejawy w literaturze doby oświecenia, które nazwiemy „poezją sentymentalną", musimy tedy uważać za genetyczne uwarunkowanie „poezji romantycznej", z drugiej jednak strony za coś, co było jakościowo, gatunkowo odrębne.

Albowiem „poezja sentymentalna" w historyczno-literackiem znaczeniu jest sumą tych dzieł literackich, w których zasadniczym pierwiastkiem twórczości jest emocjonalna sfera duszy ludzkiej, które jednak historycznie i kultu-

[1]) Por. szczegółowe dane w zbiorze Van Tieghema: *Le mouvement romantique* (Paryż 1912).

[2]) Por. St. Szpotański, *Adam Mickiewicz i jego epoka*, t. I. *Racjonalizm i romantyzm* (Warszawa—Kraków 1921) i I. Chrzanowski, *Charakterystyka romantyzmu (Z epoki romantyzmu*, Kraków 1917).

ralnie przynależą do umysłowości doby oświecenia aż do momentu ustania jej wpływów z początkiem XIX stulecia, a wyrażają to życie emocjonalne wyłącznie w sentymentalnej (w znaczeniu psychologicznem) formie. Sentymentalizm w znaczeniu historyczno-literackiem nie jest tedy prądem literackim, przedzielającym romantyzm od klasycyzmu, ale określnikiem na oznaczenie sumy cech zasadniczych „poezji sentymentalnej", przynależnej psychicznie do ery oświecenia i współczesnej w swych schyłkowych przejawach (idących równolegle z schyłkiem tradycyj oświecenia), z wzrostem „poezji romantycznej".

Istota „przełomu romantycznego" w dziedzinie emocjonalności leżałaby tedy w zróżnicowaniu przeżywania emocjonalnego przez wystąpienie emocjonalności impulsywnej, mistycznej i ascetyzmu w przeciwieństwie do jego jednolitej formy w literaturze oświecenia.

I tak wyrazem mistycznej postawy emocjonalnej wobec życia stała się realna wiara w istnienie tajemniczych sił duchowych, kryjących się poza dostrzegalną lub wyrozumowaną rzeczywistością zjawisk w bytach ponadzmysłowych, o potężnym wpływie na życie podświadome jednostki czującej, jak i na całość jej życia duchowego.

W literaturze oświecenia, podległej kryterjom rozumu, świat ponadzmysłowy występował jako dekoracja mitologiczna lub był stylizowany na jej modłę, np. w poezji północnej. Szło w tem o przedstawienie naiwnych wierzeń ludów dawnych, względnie o szablonowe, tradycyjne zużytkowanie ich w celach estetycznych bez towarzyszącego przeświadczenia metafizycznego. Interwencja świata duchów w sprawy ziemskie

miała charakter zgodny z tradycją starożytnego klasycyzmu; wygląd jej nie wpajał wiary w jej realność [1]).

W romansach sensacyjnych była zwykle zręczną mistyfikacją, podtrzymującą ciekawość, lub nierzadko występowała w postaci zabobonnych praktyk z djabłem, mających wzbudzić dreszcze wstrętu i przerażenia u rozsądnych, kulturalnych czytelników.

Moment dziejowy, kiedy dawne legendy, podania, klechdy, pieśni i ballady, w których wyraziła się wiara ludu w działanie sił nadprzyrodzonych, nabierają specjalnej wartości dla poezji nietylko pod względem estetycznym, ale także i w zakresie ogólnego poglądu na świat, jako objaw dokonanych już w duszach przeobrażeń uczuciowych, jest zaczątkiem przełomu romantycznego w literaturze angielskiej i niemieckiej.

Niemniej uniezależnianie się jednostki twórczej od objektywnej realności świata przez roztapianie się uczuciowe w wymarzonych bytach ponadświatowych [2]), to również znamienny rys nowej sztuki, będący wyrazem pojawów tej samej, „mistycznej“ uczuciowości.

Z drugiej strony pojawy emocjonalności impulsywnej reprezentuje u schyłku wieku XVIII niemiecka poezja „burzy i naporu“, a w całej pełni rozwinie ją rewolucja francuska. Ona to rzuci człowieka z końca wieku ku objektywnej realności, spotęguje i skonkretyzuje jego uczucia i pragnienia w stosunku do tej rzeczywistości, z którą przyjdzie mu się zmagać, by jej wygląd nagiąć do rozkazów woli.

Wszelako za zwalonemi bastjonami reakcji nie znaleziono upragnionego raju szczęśliwości powszechnej. Potworny zgrzyt gilotyny, a potem absolutyzm napoleoński i nieprzerwany niemal szereg zaciekłych wojen zaprzeczyły pogodnym iluzjom szlachetnych myślicieli wieku oświecenia.

---

[1]) Por.: świat nadzmysłowy w *Pieśniach Osjana*, str. 21.

[2]) Por. np. Novalisa *Hymnen an die Nacht*.

Energja czynu, chcącego przetwarzać rzeczywistość, zahamowana w swym pędzie w określonym kierunku, cofnęła się w głębie dusz ludzkich, by tam się gromadzić i prężyć do nowych wybuchów, a wzmożone tętno życia zewnętrznego rozszerzało i pogłębiało skalę psychicznej reakcji człowieka.

Jeżeli już literatura sentymentalna oświecenia lubiła snuć smętne refleksje, spowodowane często li tylko osobistem niepowodzeniem jednostki, lub jeśli otaczała się atmosferą cichego, nieokreślonego smutku i melancholji, to pesymizm w literaturze romantycznej, porewolucyjnej miał już charakter całkiem odmienny.

Pesymizm ten to nie tylko nastrój, płynący z jednostkowych doznań, ale ból jednostki, który czerpie swe źródło w upośledzeniu całej ludzkości, dźwigającej na sobie brzemię starczej cywilizacji i niezdolnej do wydobycia z siebie prężących się w głębi sił, by się wydostać z otchłani zła i nieszczęścia. To już nie smutek żyjątek ludzkich, ale przeogromny ból ludzi-tytanów, którzy szturmowali niebo, ale padli w proch ziemi, by zczasem znów ręce wyciągać ku niebu.

Tym, którzy bezpośrednio przed ustanowieniem cesarstwa przez Bonapartego osnuł w poezji tragedję duchową nowego człowieka, jeszcze na kanwie tradycji literackiej — jest Chateaubriand w swoim *René'm* (1804). Nicią, która łączy tę powieść z tradycją, to nietylko styl zbliżony do klasycznego, ale osad sentymentalnej puścizny w rysunku psychicznym bohatera.

Bo ten René, miłośnik grobów jako podniety rozmarzeń i wielbiciel osjanicznej przyrody górskiej jako podścieliska wzruszeń, ten René, oglądający z lubością swoje przeżycia i pieszczący się niemi, a nadewszystko René, który od znienawidzonej cywilizacji ucieka do dzikich czerwonoskórców, rzekomo doskonalszych moralnie od zepsutych kulturą Europejczyków, to jakby znów jeden okaz literacki z dawnej rodziny sentymentalnych kreacyj.

A jednak ów bohater, w którym potencjalnie tkwią namiętności nieomal nadludzkie *(vague des passions)* [1]), nie znajdujące ujścia w ciasnocie realnych stosunków — ów człowiek, który czuje w sobie cierpienia całej spodlonej cywilizacji, — gorący katolik, uznający piękno abnegacji religijnej i w swym trybie życia w lasach amerykańskich mający coś z ascety [2]) — to już typ uczuciowy nowej doby.

I dlatego na ewolucyjnym szlaku między sentymentalizmem a romantyczną uczuciowością w literaturze francuskiej jest *René* słupem granicznym.

Właściwy jednak wyraz znalazł typ impulsywnej emocjonalności dopiero w poezji Byrona.

Włodzimierz Spasowicz, zestawiając Byrona z Roussem [3]), trafnie określił różnicę między temi dwoma typami uczuciowców: Rousseau to człowiek wrażliwy i czuły, Byron zaś jest namiętny i gwałtowny; to też Rousseau uciekał od świata — Byron miał temperament boksera i atlety. Stąd emocjonalność uprzedmiotowiona w kreacjach Byrona przybiera charakter impulsywny, u Roussa i w całej literaturze, której on przodował, charakter sentymentalny.

I w tem leży biegunowe przeciwieństwo między russyzmem a bajronizmem, będącym jednym z naczelnych kierunków poezji romantycznej [4]).

---

[1]) ...Il reste encore des desirs, et l'on n'a plus des illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse, l'existence pauvre, sèche et desenchantée. On habite avec un coeur plein un monde vide, et sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout.

[2]) Znieczulenie popędów i uczuć erotycznych.

[3]) *Byron i niektórzy jego poprzednicy* (Pisma t. II, Petersburg 1892).

[4]) Kto wie, czy nie należy sobie tłumaczyć ujemnych sądów Lasserre'a o romantyzmie, zwłaszcza o rzekomo kobiecym charakterze tego prądu tem właśnie, że nie uważa on Roussa za prekursora romantyzmu, lecz za jego wcielenie *(le romantisme integral)*. Por. Pierre Lasserre: *Le romantisme français* (5 wyd. Paryż 1913, str. 14).

Bohaterowie Byrona — to ludzie o ogromnej, żywiołowej dynamice i skali uczuć, jakiej nie znał przedtem „człowiek czuły". Erotyka ich jest namiętna, ale nie obejmuje całej sfery ich uczuciowych zainteresowań. St. Preux Roussa pomimo wszystkich swych błędów miał być jednak cnotliwym kochankiem, jak inni jego krewni z literatury sentymentalnej, będący papierowemi wcieleniami cnoty, gdyż bez cnoty, choćby pozornej, nie umieli ludzie sentymentalni stworzyć sobie wyobrażenia prawdziwej miłości.

Gdy w literaturze sentymentalnej była tedy widoczną symplifikacja struktury psychicznej bohaterów, to u bohaterów Byrona ukazuje się skomplikowana struktura psychiczna. Składa się na nią przedewszystkiem głęboki pesymizm autora, pesymizm porewolucyjny, którego brak było jeszcze namiętnym bohaterom „burzy i naporu".

To też z najszlachetniejszemi uczuciami w jednej dziedzinie łączą te kreacje lorda-poety nieraz demoniczną zbrodniczość w innej. Takie połączenie, zwłaszcza w kreacjach tradycyjnej pary kochanków, byłoby dla literatury sentymentalnej jakiemś zwyrodnieniem, jak niemniej byłaby niem wiejąca od tych postaci groza, w przeciwieństwie do patetycznej wzniosłości lub łagodnego powabu sentymentalnych bohaterów.

Mimo szablonowości i predylekcji do typu szlachetnych zbrodniarzy typ ten nie jest u Byrona bladą fikcją, ale ukazuje w człowieku dziwną mieszaninę dobra i zła i przez to jest bardziej ludzki, bogatszy jakościowo i prawdziwszy, niż abstrakcyjne wcielenia cnoty w literaturze wieku oświecenia lub kreacje „czarnych charakterów".

I dlatego nie razi ten typ irrelatywizmem uczuciowym i ahistorycyzmem, gdy znajdzie się na tle odpowiednich rysów obyczajowych egzotycznego środowiska.

A że stosunek tych bohaterów do realnej objektywności świata jest ciągle czynny i namiętny, stąd wynika zma-

ganie się z nią, względnie dyspozycja do walki choćby rozpaczliwej.

Pesymizm ich to nie pesymizm rezygnacji lub abnegacji, bo na dnie jego leży pomimo sceptycyzmu i przekleństw, rzucanych życiu, osad optymizmu, ukazujący przecież pewne wartości życiowe, dla których osiągnięcia poświęcają się ludzie-olbrzymi. Boć to dzieci twórcze wielkiego rodzica-mizantropa, co zginął jednak w walce o wolność Grecji, w walce, do której popchnęła go częściowo żądza sławy, ale także namiętne ukochanie wolności.

Bohaterowie Byrona czują silnie, wyrażają się natomiast skąpo w porównaniu z wymownymi retorami poezji sentymentalnej. Uczuciowość ich spoczywa bowiem w głębi, a nie na powierzchni życia psychicznego.

Są tedy demoniczni, posępni i zamknięci w sobie [1]).

---

[1]) Por. *Korsarz*, p. 3. XXII:

By those, that deepest feel, is ill exprest
Tho indistinctness of the suffering breast;
Where thousand thoughts begin to end in one,
Which seeks from all the refuge found in none,
No words suffice the secret soul to show,
For Truth denies all eloquence to Woe.

(Tłum. Odyńca:)

Któż z tych, co czują, wysłowi katusze,
Gdy chaos cierpień zwali się na duszę?
Gdy tysiąc myśli plącze się i miesza,
A wszystkie dręczą, żadna nie pociesza?
Gdy sercem coraz szarpią czucia nowe,
A ból ich ustom odbiera wymowę?
Któż to wysłowi?

Podobnie w *Paryzynie* (XX:)

The deepest ice which ever froze
Can only o er the surface close · ·

Zwrócono tu ogólnikowo uwagę na typ emocjonalności w poezji Byrona, nie wyczerpano tem jednak ogółu wiążących się z tem zagadnień.

Szło bowiem tylko o wskazanie, w jakiej mierze bajronizm, jako całość cech znamiennych dla psychiki kreacyj w twórczości Byrona, jest w istocie swej czemś innorodnem, niż sentymentalizm w znaczeniu historyczno-literackiem.

Stąd też zrozumiałem będzie w ewolucji twórczej przezwyciężanie sentymentalizmu pod wpływem bajronizmu, przynajmniej w obrębie jednego i tego samego dzieła.

The living stream lies quick below,
And flows — and cannot cease to flow.
Too deeply rooted thence to vanish,
Howe er our stifled tears we banish;
When, struggling asthey rise to start,
We check those waters of the heart,
They are not dried — those tears unshed —
But flow back to the fountain head,
And resting in their spring, more pure
For ever in its depth endure,
Unseen, unwept, but uncongeal'd
And cherish'd most where least reveal'd.

(Tłum. Morawskiego:)

Najgrubsze nawet i najtwardsze lody,
Powierzchnię tylko każdej zetną wody,
Żywy nurt ciągle spodem pruje łoże,
Płynie i nigdy upłynąć nie może...
...Próżno, ach! próżno nasza tłumi pycha
Łzę, co się silnie w nasze ciśnie oko!
Rosa ta serca nigdy nie wysycha:
Każda łza, której oko nie wyroni,
W głąb swego źródła cofa się i chroni,
Nic tam jej pierwszej czystości nie zmąca,
I chociaż nigdy na jaw nie dobyta,
Niewypłakana, przecież żywa, wrząca,
Tem droższa nawet, im bardziej ukryta.

Organiczne zespolenie obu w psychologizowaniu jednej i tej samej kreacji musi sprawić wrażenie załamania się rysunku psychicznego [1]).

Bez dalszego sięgania do odległych zagadnień romantyzmu, niech wolno będzie w tem miejscu zatrzymać się w niniejszych roztrząsaniach i wysnuć z nich wniosek, któryby stworzył linję kierunkową dla dalszego toku pracy.

Wniosek ten brzmi: Wolno oczekiwać, iż w obrębie tych literatur, w których przełom romantyczny był zjawiskiem pochodnem, a nie pierwotwórczem, będzie się dokonywała emancypacja od sentymentalizmu jako zjawiska pochodnego w stronę emocjonalności romantycznej równolegle z podobną emancypacją z pod światopoglądu racjonalistycznego w stronę światopoglądu romantycznego i to w rozwoju tych indywidualności pisarskich, które z racji zależności swego wystąpienia od momentu dziejowego urabiać się zrazu musiały w orbicie tradycyj oświecenia, a z racji swych psychicznych właściwości uległy przełomowi romantycznemu.

Nie znaczy to wcale, jakoby emocjonalność sentymentalna była zupełnie obcą psychice uczuciowców generacji romantycznej, jakoby wśród poetów romantycznych nie dało się odnaleźć indywidualności, których twórczość nosi pewne znamiona tej właśnie emocjonalności. Idzie tu jednak o zasadniczy moment zróżnicowania się emocjonalności w samej postawie psychicznej jak i o techniczne odbicie tego przeobrażenia w twórczości.

Kwestja ta nie wchodzi już w zagadnienie psychologji „przełomu romantycznego“, lecz dotyczy prądu romantycznego w całej rozciągłości jego przebiegu. To też ograniczyć się wypadnie do zaznaczenia, że badania nad „uczuciowością romantyczną“ u typów i indywiduów twórczych, w czem niemało pomóc może psychologja różnicowa, przyczyniłyby się

---

[1]) Por. późniejsze uwagi o *Konradzie Wallenrodzie.*

niewątpliwie do wyświetlenia niejednego skomplikowanego problemu tej doby umysłowości.

Dlatego powinno się dla zagadnienia „uczuciowości romantycznej“ znaleźć poczesne miejsce w tem dziele, którem zapewne nauka w przyszłości nas obdarzy, a któreby objęło wszechstronną syntezę europejskiego romantyzmu.

CZĘŚĆ DRUGA.

Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza.

I. Recepcja sentymentalizmu w Polsce przed wystąpieniem Mickiewicza.

Moment dziejowy, w którym sentymentalizm na gruncie polskim doszedł do najwyższego wzmożenia, przypadł na czasy znacznie późniejsze niż panowanie jego na Zachodzie.

Jeżeli nie bezpośrednią, to pośrednią przyczyną tego niezmiernie ciekawego zjawiska był zastój czasów saskich i wynikłe stąd ogromne opóźnienie w rozwoju polskiej umysłowości. To też w czasie, kiedy na Zachodzie kultura, oparta na prymacie samego tylko rozumu, już dawno zaczęła przekwitać, w Polsce, wyzwalającej się z ciemnoty i zacofania, szczególnej nabierał wartości światopogląd racjonalistyczny, w imię którego dokonywano reform na wszystkich polach życia społecznego.

I gdy na Zachodzie ilościowe przesilenie na korzyść emocjonalnych pierwiastków duszy dokonało się już w *Nowej Heloizie* Roussa, gdy ukazały się już *Cierpienia Wertera*, w Polsce jeszcze długo potem recepcja sentymentalizmu przybierała charakter możliwie najpłytszy (sielanka dworska, przekłady drugorzędnych romansopisarzy, jak Tomasza Baculard d'Arnauda, Floriana[1]); tłumaczenie *Sigwarta* Mil-

[1]) Por. Gubrynowicz: *Romans w Polsce za St. Augusta* (Lwów 1904) i Szyjkowski: *Myśl J. J. Rousseau w Polsce XVIII w.* (Rozpr. Akad. Umiej. Wydz. Filolog. 1913).

lera). Podobnie też i wpływ Roussa nie sięgnął w głąb społeczeństwa w dziedzinie literackiej [1]).

Płytkość sentymentalizmu uwydatniała się szczególnie w modzie, zwłaszcza kobiecej. Dla patrjotów, idących z prądem czasu, ale korzystających przedewszystkiem z rozumowych zdobyczy Zachodu celem zużytkowania ich w polskiem życiu społecznem moda sentymentalna stawała się cechą „zepsutego świata", bo wkraczała do Polski w szacie cudzoziemskiej, nie przynosząc realnych korzyści społeczeństwu. Stąd też w *Żonie modnej* Krasickiego i w *Powrocie posła* Niemcewicza zaznaczył się ton szyderstwa i satyry nie w stosunku do psychiki sentymentalnej, ale raczej mody sentymentalnej, o ile szła w parze z cudzoziemszczyzną przeciw mądrze pojętej tradycji narodowych obyczajów.

Youngizm i osjanizm słabo przyjęły się w literaturze stanisławowskiej; nasilenie ich wpływu wzmogło się dopiero w dobie porozbiorowej.

W czasach stanisławowskich zajmowała umysły głównie strona dydaktyczna *Nocy* [2]), w *Pieśniach Osjana* natomiast rzekoma, a nader egzotyczna starodawność, która sprawiła, że przekładem ich zajął się m. i. nie kto inny, tylko tak mało sentymentalny książę biskup Krasicki, którego entuzjazm [3]) dla utworu sentymentalnego jest nader znamienny.

W ton uczuciowy uderzyli w ósmem dziesięcioleciu wieku XVIII Kniaźnin i Karpiński, z których pierwszy hołdował poetyce pseudoklasycznej, a drugi cenił tendencje dydaktyczne w poezji [4]), nadto zaś miał wcale ciekawe wyobrażenia o „czułości" jako podległej rzekomo nauce i nakazom

---

[1]) Por. Szyjkowski: tamże.

[2]) Por. Szyjkowski: *E. Younga „Myśli nocne" w poezji polskiej*, (Rozpr. Akad. Umiej. Wydz. Filolog. t. 55).

[3]) T. Grabowski podaje odnośny wyimek z pism Krasickiego (t. III, Warszawa 1803, str. 44) w studjum *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu* (Kraków 1918), str. 213.

[4]) Por. T. Grabowski: tamże str. 215.

rozumu [1]). Oczywista, że uczuciowość u obu miała barwę wybitnie sentymentalną.

Przydomek „poety serca", który nadano Karpińskiemu już w dobie późniejszej, był o tyle usprawiedliwiony, że w poezji jego odezwała się tak obca literaturze stanisławowskiej nuta uczuciowa. Jakkolwiek zdawano sobie sprawę z charakteru poezji Karpińskiego, nie widziano w niej jednak w ciągu całego okresu panowania pseudoklasycyzmu jakiegoś przeciwstawienia się w stosunku do panującego w literaturze prądu, w tym stopniu, jak później odczuwano takie przeciwstawienie się u młodych poetów romantycznych.

Gdyby poezja Karpińskiego była obcą psychice oświecenia, gdyby miała charakter reakcji literackiej, nie cieszyłaby się tak gorącemi sympatjami pseudoklasyków, nie zajmowałaby w ich kanonie równouprawnionego stanowiska z racjonalistyczną poezją Krasickiego [2]). Dla przykładu przytoczyć można, że bardzo wysoko cenił ją Euzebjusz Słowacki, że z zainteresowaniem odnoszono się do niej w Towarzystwie Iksów, że autor rozprawy *Uwagi nad tkliwością* [3]) zestawia ją razem z poezją Krasickiego i Trembeckiego, jako wzór połączenia „tkliwości z rozumem".

Popularność swą zawdzięczała sielanka Karpińskiego przedewszystkiem dostępności dla szerokiego ogółu, wśród którego jednak równą popularnością cieszyła się bajka Krasickiego.

Na przełomie wieku ośrodkiem, skąd rozlewała się fala sentymentalizmu w obyczajowości i literaturze, były rezydencje

---

[1]) „Niechaj nie umiejący, co to jest czułość serca, uczeń przestaje i rozmawia z tymi, którzy już ze swej troskliwości serca dobrze są znani, a takiem towarzystwem odwyknąwszy dzikości nabierze słodkiego nałogu czułości serca" (cyt. za Chmielowskim: *Hist. lit. pol.* Warszawa 1900, t. II, str. 214).

[2]) K. Wł. Wójcicki: *Niewiasta polska w początkach naszego stulecia 1800—1830* (Warszawa 1875).

[3]) *Pszczoła Polska* 1820, t. I.

Czartoryskich w Powązkach i Puławach, gdzie zwrot do natury odbywał się ściśle wedle znanej recepty sentymentalnej [1]). Dopiero lata ogólnej żałoby po utracie niepodległości, oderwanie od realnego życia państwowego i smutne stosunki polityczne po rozbiorach sprawiły, że ziarno sentymentalizmu, które sięgało dotąd powierzchni, bujnie wzrosło na polskiej glebie.

I oto w czasie, gdy w Niemczech utwierdzili swe władztwo nad poezją Goethe i Schiller, którzy już niejednokrotnie stanęli po stronie nowego, romantycznego światopoglądu, gdy w Anglji wschodziła gwiazda romantycznego talentu Byrona, a we Francji, gdzie dogorywał sentymentalizm w powieściach pani Cottin, słał w świat swego *René'go* Jan Chrzciciel francuskiego romantyzmu Chateaubriand, poezja polska podążała z jednej strony za epigonami współczesnego pseudoklasycyzmu francuskiego Delille'em, Ducisem i i., z drugiej strony w zgodzie z tym kierunkiem ulegać poczęła silnie wpływom zachodnio-europejskiej poezji sentymentalnej z drugiej połowy wieku XVIII w rozmaitych jej gatunkach literackich.

Rozrastała się więc bujnie sielanka [2]); smętne nastroje, wniesione przez stosunki wojenne, stały się podłożem dla rozplenienia się osjanizmu [3]) i youngizmu [4]), przyczem senty-

---

[1]) Por. Dębicki: *Puławy 1762—1830.* (Lwów 1887 i n.). Pietyzm względem przeszłości nosił znamiona „fetyszyzmu sentymentalnego" (por. str. 40). W kultywowaniu zabytków nietyle szło o ich autentyczność, ile o rzekomy związek z jakąś wybitną osobistością historyczną, czy wydarzeniem (np. but Dżengischana w zabytkach puławskich). Podobnie rzecz miała się i z zabytkami, odnoszącemi się do bohaterów poezji sentymentalnej (np. w *Domku gotyckim* Czartoryskich: kość Heloizy, zawarta w pierścieniu, trawki z grobu Fingala i t. p.).

[2]) Por. Szyjkowski: *Gessneryzm w poezji polskiej* (Rozpr. Akad. Umiej. Wydz. Filolog., t. 53).

[3]) Por. Szyjkowski: *Osjan w Polsce na tle genezy ruchu romantycznego.* (Tamże, t. 52).

[4]) Por. Szyjkowski: *E. Younga „Myśli nocne" w poezji polskiej.* (Tamże, t. 55).

mentalność rycerska *Pieśni Osjana* łączyła się z dążnością patrjotyczną literatury i zabarwiała dzieje dawne i współczesne w dumach patrjotycznych, rapsodach, elegjach i t. d.

Oczywiście osjanizm znajdował uznanie nawet u najzaciętszych pseudoklasyków. Sam przecież Jan Śniadecki, pisząc o romantyzmie, że to „szkoła zdrady i zarazy“ [1]), widział zgodność *Pieśni Osjana* z duchem poezji klasycznej [2]).

Zgodnie z tradycyjną linją kierunkową poezji sentymentalnej [3]) nastąpiło skombinowanie i przeniknięcie wzajemne kierunku sielankowego i osjanicznego [4]), zwłaszcza w poezji erotycznej. Stąd mnóstwo dum i ballad erotycznych, których finałem był efektowny motyw sentymentalny śmierci kochanków w rozmaitych modyfikacjach [5]).

Tak więc literatura i obyczajowość Księstwa Warszawskiego, a częściowo i Królestwa Kongresowego hołdowały wyłącznie „tkliwości“, „czułości“ smętnej lub pogodnej i „rzewności“.

Podobnie jak we Francji sentymentalna czułość doczekała się oficjalnej aprobaty pseudoklasyków ze strony Delille'a, tak w Polsce tradycyjną gloryfikację sielanki i „namiętności“, pojętych sentymentalnie, dał Ludwik Kropiński w swej *Sztuce rymotwórczej*. Że autor tej poetyki, a zarazem twórca powieści sentymentalnej *Julja i Adolf*, nie miał zupełnie zrozumienia dla uczuciowości romantycznej, tego dowodem są szyderstwa, któremi obdarzył mickiewiczowskiego

---

[1]) *Dziennik Wileński* r. 1819, nr. 1.

[2]) Tamże, str. 3: „Umysł ludzki może inne prawidła, Horacemu nieznane odkryć: ale te nigdy się w fałsz nie zamienią. Mamy tego przykład w nowego rodzaju poezji Ossjana, która malując męstwo i posępność charakteru w dawnych ludach północnych, żywiąc się i zdobiąc mitologją sobie właściwą, nie jest przepisom Horacego przeciwna“.

[3]) Zob. cz. I, str. 34 i n.

[4]) Z większych utworów znamienny pod tym względem jest *Emrod* Kropińskiego (1810).

[5]) Por. I. Górski: *Ballada polska przed Mickiewiczem (Prace hist.-lit.*, t. 13, Kraków).

Farysa i *Sonety Krymskie*, wtórując gromom, rzucanym z warszawskiego Parnasu [1]).

Harmonizował też sentymentalizm z pseudoklasycyzmem w sferze panującego podówczas na scenie polskiej dramatu.

Z sztuk obcych największą popularnością obok tragedyj francuskich cieszyły się „dramy sentymentalne" Kotzebuego i Ifflanda, które jednak pseudoklasycy warszawscy uważali za gatunek klasyczny; jeżeli wygłaszali o nich nieraz sądy ujemne, to tylko ze względu na artystyczną mierność autorów w porównaniu z wielkimi tragikami francuskimi [2]).

W sztuce rodzimej rozwijały się narodowe tragedje historyczne, które również ulegały wpływom tradycji sentymentalizmu zarówno pod względem psychologizacji, jak i pod względem rozwinięcia tematowego (*Ludgarda* Kropińskiego, *Barbara Radziwiłłówna* Felińskiego!).

Jeżeli się zauważy, że pseudoklasycyzm polski bynajmniej nie był liberalny w poglądach krytycznych, ale jak każdy kostniejący kierunek był wybitnie reakcyjnym i to w wyższym stopniu niż klasycyzm doby stanisławowskiej, to władanie sentymentalizmu w obrębie polskiego dramatu pseudoklasycznego jest faktem, który potwierdza tylko dotychczasowe wywody o psycho-historycznym związku sentymentalizmu z umysłowością oświecenia.

Z początkiem wieku XIX na tle ogólnej recepcji zachodnio-europejskiej literatury sentymentalnej rozpoczęło się też szersze oddziaływanie obcego romansu, które wpłynęło na rozwój rodzimej produkcji w tym kierunku.

Rozwój ten pokonywać musiał liczne trudności. Romans bowiem spotykał się nieraz z silną niechęcią pomimo dydaktycznych tendencyj, które mu przyświecały. Opozycja ta wy-

---

[1]) Por. *Wieczory w Krzemieńcu*, wieczór 1-y (*Pisma*, Lwów 1844, str. 191).

[2]) Szyjkowski: *Schiller w Polsce* (Kraków 1915, str. 87).

chodziła ze strony umysłów, hołdujących praktycznym urządzeniom życia zgodnym z postulatami rozumu. Romans, traktujący o konfliktach miłosnych, był dla nich sferą, przedstawiającą stosunki zbyt zbliżone do codzienności, by mógł nie wywołać skutków praktycznych. Stąd też w imię utylitaryzmu społecznego, cnót obywatelskich i rodzinnych, zwalczała ta opozycja nawet sentymentalnie pojęte „namiętności“ i „zapały miłosne“, mogące rozegzaltować młodzież wbrew intencjom autorów. Poglądy te są dziś zrozumiałe na tle ówczesnych przeobrażeń obyczajowych, skoro tradycja staropolska uległa powoli pogorszeniu pod wpływem „zepsutego świata“ francuskiego już w wieku XVIII, a na dobre poczęła się rozprzęgać w początkach stulecia XIX. Obawiać się tedy poczęto tych objawów sentymentalizmu, które mogły bezpośrednio wpływać na ukształtowanie się życia, a więc mody sentymentalnej i romansu sentymentalnego, i przeciwstawiono się pod tym względem wpływom obcym w imię zachowania hartu i tężyzny narodowej. Stanowisko to reprezentował np. Jan Śniadecki, którego poglądy w tej mierze można poznać z recenzji o *Malwinie* ks. Wirtemberskiej (List stryja do synowicy) [1]).

Z tego samego źródła płynęły też liczne satyry na modę sentymentalną, jak np. *Żona modna* Jędrzeja Jastrzębskiego [2]) lub wyjątki z *Podróży próżniacko-filozoficznej* (Jędrzeja Śniadeckiego) o posiedzeniach „towarzystwa sentymentalnego“, pomieszczane w wileńskich *Wiadomościach Brukowych*, organie Szubrawców [3]).

Z drugiej jednak strony odzywały się coraz silniej głosy, które potępiały wprawdzie „nierozważne namiętności serca“, ale kazały dać im wyraz w powieści dla tem większego od-

---

[1]) *Dziennik Wileński* z r. 1816, nr. 14.
[2]) *Tygodnik Wileński* 1816, II.
[3]) R. 1819, nr. 111 i 115; r. 1820, nr. 174 i 198.

straszenia od nich młodzieży przez wskazanie skutków ujemnych [1]).

Szereg romansów, w tym duchu pisanych, rozpoczęła z początkiem wieku XIX drobna powiastka Józefa Lipińskiego *Halina* i *Firlej czyli niebespieczne (!) zapały* (1804).

Ta pierwsza próba romansu sentymentalnego była zarazem zbiorem najjaskrawszych rekwizytów literatury sentymentalnej [2]).

[1]) Zob. rozprawę *O romansach* (*Ćwiczenia Naukowe*, organ sentymentalnych z pod znaku Tymona Zaborowskiego, r. 1818, t. II).

[2]) Oto charakterystyczne szczegóły: Motywem konstrukcyjnym jest nieszczęśliwa miłość na tle „trójkąta małżeńskiego“ (on — Firlej żonaty, ona — Halina wolna). W przeprowadzeniu występują cechy i elementy poezji sentymentalnej: bezpośrednią podnietą miłości jest u Firleja portret nieznanej mu Haliny i wzmianki przyjaciela. Poznanie obojga następuje na cmentarzu, gdzie Halina przebywa na grobie matki. Firlej budzi w niej sympatję przez „pokrewną tkliwość“, t. j. przez pozory żałoby. Odtąd akcja rozgrywa się w najbardziej wyszukanych miejscach: oprócz cmentarza w ponurej jaskini, w gaju, zawierającym „zabytki miłości i posągi nadziei“, w pokojach, przypominających śmierć, w których leżą *Noce* Younga i t. p. Stylizacja akcji miłosnej obfituje w motywy sielankowo-elegijne. Firlej, ukryty podczas nocy w lasku topolowym, śledzi z za krzaka Halinę, roniącą łzy nad źródełkiem. Odkryty ucieka w świetle księżyca i porzuca bukiet kwiatów, rzęsiście skropiony łzami (podobna scena późniejsza na cmentarzu). Zwyczajem kochanków sentymentalnych urządza Firlej na cześć Haliny ogród, kubek w kubek podobny do jej ogrodu. — Nie obeszło się też bez omdleń i „fetyszyzmu sentymentalnego“ („fetysze“: książka, w której pisała Halina, pukiel włosów, odbywający peregrynację między kochankami). Od samego początku wyróżniają się motywy grobowe w duchu poezji północnej: Firlej marzy o wyznaniu miłości na cmentarzu, poznanie następuje w pobliżu grobów, tam też odbywa się wymiana biletów miłosnych. Niemożliwość połączenia się z Firlejem wywołuje u Haliny ftizę; pomimo śmiertelnej choroby przybywa ona jednak na cmentarz, by pożegnać Firleja, poczem oddala się i bezzwłocznie umiera. Firlej z żalu mdleje dwukrotnie, poczem znajduje schronienie w chacie wieśniaczej. Zniszczony moralnie pielęgnuje grób Haliny.

Koloryt dziejowy nie jest oczywista zupełnie oddany, „pietyzm sentymentalny“ zaznaczył się w podkreśleniu naiwnej roli dziecka, kontrastującej z psychicznem wzburzeniem u Firleja.

Romansem napoły historycznym, napoły sensacyjnym, a napoły sentymentalnym była *Astolda* Anny hr. Mostowskiej (1807) — okaz typowy ahistorycyzmu pisarzy sentymentalnych. Od r. 1810 począł krążyć w odpisach romans sentymentalny wspomnianego już poprzednio Kropińskiego p. t. *Julja* i *Adolf czyli nadzwyczajna miłość dwojga kochanków nad brzegami Dniestru* (wydany dopiero w r. 1824). W rękopisie pozostał realistyczno-sentymentalny romans Niemcewicza *Nieszczęścia występnej zalotności.*

W r. 1816 wyszła *Malwina* Marji ks. Wirtemberskiej, której kompozycja opiera się na kombinacji romansu sentymentalnego z sensacyjnym i heroiczno-miłosnym [1]).

W r. 1817 ukazała się powieść Łucji z Gedroyciów Rautenstrauchowej p. t. *Emmelina i Arnolf*, w r. 1820 najlepszy z tego czasu romans sentymentalny Feliksa Bernatowicza p. t. *Nierozsądne śluby czyli listy dwojga kochanków nad brzegami Wisły zamieszkałych*, w r. 1821 Kasperowskiego *Żale Elwiry* i dzieje żydowskich kochanków sentymentalnych — Niemcewicza *Lejbe i Siora.* W tymże roku począł krążyć w odpisach polski przekład *Cierpień Wertera*, dokonany przez Kazimierza Brodzińskiego, który na półki księgarskie dostał się w r. 1822. W r. 1823 w IV tomie czasopisma *Astrea* pojawiły się wyjątki z *Nowej Heloizy*, a następnie w dalszym jeszcze ciągu mnożyły się rozmaite dość mierne naśladownictwa romansów zachodnio-europejskich.

Wszystkie niemal wspomniane powieści sentymentalne były w większym lub mniejszym stopniu echami *Nowej Heloizy*, *Wertera* i pani Cottin z domieszką elementów sielankowo-osjanicznych, i richardsonowskich, tylko że artystycznie stały znacznie niżej od pierwowzorów.

Sentymentalizm został w nich jeszcze bardziej wyjaskrawiony, natomiast cechy niesentymentalne *Wertera* zostały za-

[1]) Udowodnił to prof. Kleiner w artykule: *Powieść Marji z Czartoryskich ks. Wirtemberskiej* (*Przegl. Narod.* 1920, grudz. oraz przedruk w zbiorze *Studja z zakresu literatury i filozofji*, Lwów 1925).

tarte lub nieorganicznie doczepione (np. pesymistyczne skłonności Mirosława w *Julji i Adolfie)*. Ahistorycyzm uczuciowy zaznaczył się drastycznie w tych powieściach, w których akcja została przeniesiona w czasy odległe *(Julja i Adolf, Nierozsądne śluby)*. Ulubione rekwizyty sentymentalizmu wystąpiły w różnych odmianach [1]).

Romanse te przyczyniły się niemało do rozpowszechnienia nastrojów „czułości" wśród szerokich sfer wykształconych. „Czułe" damy zbierały się nawet na specjalne posiedzenia, poświęcone lekturze.

A jednak te same damy, które mogły tuziny chustek rzęsiście skropić łzami przy czytaniu o perypetjach pukla włosów z warkocza ukochanej, w życiu codziennem — np. w stosunku do służby — okazywały się nieraz bez serca, na co zwracano też uwagę w satyrach na modę sentymentalną. Bo sfera „czułości" a sfera uczuć w świecie codziennym to były dwie całkiem różne dziedziny. Nie dziw więc, że pan major Kasperowski, autor *Żalów Elwiry* w chwilach wolnych od „czułości" pisał dziełka o poprawnych młocarniach i uprawie buraków [2]).

Natężenie sentymentalizmu wzmogło się szczególnie w drugiem dziesięcioleciu wieku XIX, kiedy punktem centralnym fali idyllicznej stało się Wilno. Zaczęło się wtedy roić na łamach czasopism od rozmaitych „pochwał wsi", sielanek, elegij i dum, stylizowanych w duchu tradycyj poezji sentymentalnej.

Dopiero w trzeciem dziesięcioleciu wieku zaznaczył się wyraźniej romantyzm, idący z Zachodu, przy trwającej jeszcze wciąż przewadze elementów sentymentalnych [3]).

---

[1]) Jeśli idzie o wpływy *Nowej Heloizy* i *Wertera*, to kwestję tę omówił wyczerpująco prof. Wojciechowski w studjum *Werter w Polsce* (wyd. 2, Lwów 1925).

[2]) Prof. Bruchnalski: *Niemcewicz-Mickiewicz* (*Pam. Lit.*, t. III, str. 75).

[3]) W r. 1822 wychodzi polski przekład Gessnera.

Wpierw jednak powstał wskutek przenikania wpływów klasycyzmu niemieckiego, względnie romantyzmu, z pozostającej pod zaborem austrjackim Galicji kompromisowy wyraz sentymentalizmu, którego wyobrazicielem stał się Kazimierz Brodziński. Odcień ten można określić nazwą „idyllizmu słowianofilskiego". Stał on w związku z rozbudzeniem się podówczas w Polsce prądów słowianofilskich i zainteresowań folklorystycznych (o celach jednak historyczno-obyczajowych, a nie artystycznych). Teza tego „idyllizmu", który Brodziński głosił na łamach *Pamiętnika Warszawskiego*, opierała się na jednym z zasadniczych postulatów teorji romantycznej: na zwrocie do tradycji narodowej. Tylko że istotę tej tradycji narodowej, względnie szczepowej, widział Brodziński w łagodności obyczajów i pogodnej sielskości, pozbawionej wszelkich niepokojów mistycznych lub przejawów impulsywnych.

Prawdziwe zbliżenie się do ludowości miało być wedle Brodzińskiego — drogą do poznania tej narodowej tradycji. I istotnie w *Wiesławie* nastąpiło to zbliżenie w wyższym stopniu, niż w dotychczasowej sielance konwencjonalnej. A jednak patrzył Brodziński na wieś przez sentymentalne okulary, chociaż odtworzył mnóstwo rysów realnych (np. tańce ludowe). Zdobył on się bowiem tylko na stylizowanie wsi, w przedstawieniu statecznych, dobrze wychowanych, spokojnych i cnotliwych wieśniaków; unikał wszelkiego brutalizowania i dawał sentymentalny preparat. Nie szedł pod tym względem nawet śladami klasyka „złotego wieku" Szymonowicza, ale raczej drogą swoich poprzedników z XVIII wieku.

Teza Brodzińskiego była dla romantyzmu tem groźniejsza, że kruszył on kopje z impulsywnością i mistycznością romantyzmu w imię „narodowego charakteru poezji polskiej".

To też front bojowy romantyzmu skierował się zczasem zarówno w stronę zmurszałego pseudoklasycyzmu, jak i kompromisowego „idyllizmu".

I dlatego kiedyś po latach w narodowem misterjum III cz. *Dziadów* wyszydzi Mickiewicz nietylko literata, co

„opiewa tysiąc wierszy o sadzeniu grochu“ (Koźmian), ale także innego, który twierdzi:

„Nasz narod się prostotą, gościnnością chlubi,
Nasz narod scen okropnych, gwałtownych nie lubi;
Spiewać, naprzykład, wiejskich chłopców zalecanki,
Trzody, cienie — Sławianie, my lubim sielanki.“

II. Sentymentalizm u Mickiewicza [1]).

1. Atmosfera umysłowa lat młodych.

„Polały się me łzy czyste, rzęsiste
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie"...

wyzna po latach uznojony trudami życia Mickiewicz-wygnaniec.

Jeżeli w rzeczywistości dzieciństwo jego nie tak bardzo było anielskiem, a w szaty anielstwa przybrał je dopiero „wiek męski, wiek klęski", to sielskiem było ono naprawdę, choć nie miało na sobie znamion konwencjonalnej sielanki.

Dziecię mińskiego komornika nie patrzyło na wieś takiemi oczyma, jak niejedno współczesne „dziecko salonu", któremu z wyżyn przerafinowanej kultury kazali sentymentalni rodzice doszukiwać się w sielskości objawów egzotycznego piękna. Przyszły twórca *Ballad i romansów* zżył się z wsią taką, jaką była naprawdę, wzrastał w bezpośredniem zbliżeniu do chaty wieśniaczej, w której zasłyszał po raz pierwszy proste a tajemnicze baśnie i klechdy ludowe, dojrzewał w otoczeniu pełnej rozmaitości przyrody litewskiej, to pogodnej i uroczej, to groźnej i tajemniczej. I nie było miejsca na sentymentalną ckliwość w tym rojnym światku szlacheckim, który

---

[1]) Przez skrót *P.* oznaczono *Pisma Mickiewicza* w wyd. prof. Kallenbacha, przez skrót *NP. Nieznane Pisma.*

zostawił niezatarte wspomnienie w wrażliwej duszy chłopięcej. Toż ci ludzie o naturach raczej pierwotnych, niż przerafinowanych, zahartowani w rzetelnej pracy gospodarskiej, zrośnięci od wieków z ziemią ojczystą, przywiązani do cnót staropolskich, raczej prości w słowie niż gadatliwi retorzy, nie umieli inaczej wyrażać swych uczuć, jak z żywiołowym temperamentem kresowej tężyzny, utrwalonej w wiekowej walce z groźną przyrodą bezmiernych puszcz i z wrażą przemocą północnego czy wschodniego najeźdźcy.

Od czasu do czasu tylko, gdy z rodzinnego gniazda szlacheckiego wyfrunął jaki ptak w dalekie kraje, wracał często przystrojony już w cudzoziemskie piórka. I zjawiała się wtedy, zwłaszcza u możnych panów, moda obca i poza sentymentalna.

To też w przebogatej galerji typów, które ze skarbca dziecięcych wspomnień wydobędzie Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, nie zabraknie i rzadkich okazów mody sentymentalnej.

Jeżeli naprawdę nie była owianą sentymentalizmem codzienna atmosfera Mickiewiczowego dzieciństwa, to nie można tego powiedzieć o szkole i uprawianej podówczas lekturze towarzyskiej, w której brak było jeszcze utworów romantycznych. Stąd szła fala sentymentalizmu, która ogarniała coraz bardziej życie kresowej Litwy. I oto po dworkach szlacheckich zawładnęła sercami pogodna sielanka Karpińskiego, której przygotowały grunt tchnące staropolską religijnością kolędy tegoż autora i pieśni nabożne. Podczas długich wieczorów rozlegała się po dworach i dworkach najbardziej podówczas ulubiona piosenka o *Laurze i Filonie*, której nuta przez długie lata towarzyszyć będzie twórczości dziecięcia litewskich zaścianków.

Niemniej ogromną popularnością cieszyły się powiastki sentymentalne Floriana, posiadające już w Polsce długoletnią tradycję. To też młody uczeń szkoły dominikańskiej interesuje

się żywo romansem *Numa Pompiljusz* i próbuje ubrać prozaiczny przekład St. Staszica w szatę wiersza [1]).

Ta popularność *Numy Pompiljusza*, której nie oparł się i młodziutki Mickiewicz, jest niezwykle znamienna dla „ducha czasu", jeśli się zważy, że w powieści tej skupiły się poprostu rekwizyty sentymentalizmu.

Istotnem ogniskiem prądów umysłowych i obyczajowych Litwy było środowisko wielkomiejskie, t. j. Wilno. Gdy w r. 1815 Mickiewicz znalazł się w tej atmosferze wielkiego miasta, zaciążyły silnie nad jego psychiką wpływy zewnętrzne, idące jednolicie od katedr profesorskich i od salonów, od książek i od stowarzyszeń.

Umysłowość wileńska stała wiernie jeszcze pod znakiem tradycyj oświecenia, zarówno pod względem społeczno-obyczajowym, jak literackim.

Literatura pseudokłasyczna za mało jeszcze wyżyła się za czasów Polski niepodległej, żeby mogła się już przeżyć, to też kwitła tu w dalszym ciągu, jak zresztą w całej Polsce współczesnej. Krytyka literacka hołdowała teorjom pseudoklasycznym, choć np. u Leona Borowskiego znać już było pewne umiarkowanie. A że z pseudoklasycyzmem szedł w parze nieodłączny sentymentalizm, nic więc dziwnego, że tym przemożnym wpływom poddawać się musiała zrazu twórczość przyszłego wieszcza.

Jeżeli zatem wypadnie pisać o sentymentalizmie Mickiewicza, nie znaczy to wcale, jakoby przesądzoną była przez to kwestja istotnego wizerunku Mickiewicza-człowieka pod względem życia emocjonalnego. Idzie tu wyłącznie o literacką stronę zagadnienia.

---

[1]) Por. Odyniec: *Listy z podróży* (2 wyd. Warszawa 1884), t. I, str. 323. Na str. 324 opowiada Od. o tem, że nieraz przypominano sobie Floriana i p. Genlis: „Adam przypominał, jak w Nowogródku urządzał z kolegami zabawy, mające wyobrażać różne sceny z poematów albo romansów, które wspólnie czytali". Tak samo — dodaje Od. — było i w innych miasteczkach.

Przyjmując jako założenie, że przed przełomem romantycznym w literaturze polskiej cechą „ducha czasu“ była emocjonalność sentymentalna, wolno oczekiwać, że ten właśnie typ będzie punktem wyjścia dla emocjonalności Mickiewicza w jego produkcji literackiej przed dokonaniem się przełomu. Zachodzi tedy pytanie, jak długo Mickiewicz tym wpływom „ducha czasu“ ulegał i jak pod tym względem wyglądał u niego proces emancypacji. Oczywiście nie o samą kwestję formy przejawów emocjonalnych i ujmowania ich przez Mickiewicza poetę i krytyka idzie tutaj, ale także o rolę typowych gatunków i motywów „poezji sentymentalnej“ w jego twórczości.

2. Pisma krytyczne 1817—1819.

Zamiłowania ogółu nie mogły pozostać bez wpływu na kierunek i rodzaj zajęć literackich grona Filomatów. Stąd niejeden z nich próbował swych zdolności poetyckich w sentymentalnych sielankach, dumach, elegjach i t. p., które stawały się tematem krytyk i ożywionych dyskusyj koleżeńskich.

Zaraz z początkiem działalności towarzystwa Filomatów czytał Mickiewicz (r. 1818) swe uwagi nad Onufrego Pietraszkiewicza *Dumą u rozwalin zamku Giedymina*. Znamienny jest w tych uwagach zachwyt nad księżycową dekoracją, która od czasu *Pieśni Osjana* tak potężnie owładnęła nastrojami poezji sentymentalnej. Zachwyt ten wyrażał jednak Mickiewicz dla wielce podówczas cenionych dum Tymowskiego, a nie w stosunku do omawianego utworu, któremu zarzuca pod tym względem „rozciągnięcie ponad potrzebę".

10 lutego 1818 r. czyta Mickiewicz sentymentalną sielankę Pietraszkiewicza *Odjazd Haliny*, a niebawem, recenzując epopeję *Jagiellonida* D. B. Tomaszewskiego dnia 5 kwietnia i 5 maja 1818 r., wyraża swoje *credo* krytyka.

W recenzji, pisanej według teorji pseudoklasycznej, uderza na pierwszy rzut oka niezwykły podówczas postulat historyczności w poezji [1]). W istocie nie szło wtedy jeszcze krytykowi o historyczność w znaczeniu nowoczesnem, t. j.

[1]) „Chcąc opiewać zdarzenia wielkie, trzeba trafiać w ówczesny duch wieku, stosować się do dawnych wyobrażeń, obyczajów i charakterów."

o oddanie psychologji i swoistej logiki faktów danego okresu dziejowego, lecz o usunięcie jaskrawych absurdów historycznych, obcych ówczesnej świadomości kulturalnej, któremi lubiano ozdabiać dawne okresy dziejowe (np. w *Astoldzie*). Że tak się rzecz miała, dowodem tego fakt, iż Mickiewicz zupełnie nie protestuje przeciw niezgodnemu z prawdą psychologiczną urobieniu kreacyj bohaterów na modłę upodobań poezji sentymentalnej (np. postaci Jagiełły).

Poza tem rażą recenzenta nietyle rekwizyty sentymentalne (obłąkanie nieszczęśliwego męża po utracie żony, tułaczka nad brzegiem rzeki i samobójstwo)[1], co nieudolność autora w posługiwaniu się niemi. Podobnie rzecz ma się i ze stylem, któremu zarzuca deklamację i rozwlekłość w miejsce mocy i powagi (pojętych — rzecz jasna — w duchu pseudoklasycznym)[2].

Bezpośrednio do poetyckiej ekspresji uczucia odnoszą się *Uwagi nad wierszem do Anieli* Jana Czeczota, wygłoszone przez Mickiewicza 13 czerwca 1818 r., tem ciekawsze, że utwór ten jako „dytyramb“ miłosny wchodził w sferę liryki uczuciowej.

Na podkreślenie zasługuje w tych *Uwagach* sąd, że w tego rodzaju utworach uczucie powinno przeważać nad obserwacją[3].

Jest to jednak także norma estetyczno-techniczna pseudoklasyków, którzy w utworach lirycznych starali się zadziwiać czytelnika obfitością wylewów uczuciowych i błyska-

---

[1]) P. I, str. 23.

[2]) Przeciwstawienie to narzuciło się krytykowi dlatego, że deklamacyjność i rozwlekłość w *Jagiellonidzie* była najgorszego gatunku, tak, że wobec niej deklamacyjność pierwszorzędnych utworów pseudoklasycznych naprawdę celowała mocą i powagą.

[3]) Str. 29 . . . . . „dokładne przedmiotów wydanie i rozmaite ze wszystkich stron ich obejrzenie, w inszych rodzajach poezji, zwłaszcza opisowej, zalety godne, od liryka zaniedbywane bywają. Wszelkie albowiem mocne nad rzeczą zastanowienie się ostudza zapał, a czasem do drobnostek prowadzi.“

wicznemi przeskokami od jednych do drugich. Inna rzecz, że te panujące w utworze lirycznym uczucia były pojęte sentymentalnie, a wyrażenie ich było wysiłkiem woli logicznej autora [1]).

Bardziej zastanawiającą jest uwaga dalsza, gdy mowa o amorkach, do których zwraca się autor elegji [2]): „Wyznać jednak należy, że cały obraz, jakkolwiek piękny, nie zdaje się zupełnie do tego miejsca przypadać. Liryk albowiem nie odzywa się do amorków: Uśmiechów, ale gwałtowne uczucia albo wspaniałe i wielkie obrazy maluje. Wolno mu nakształt orła ulatywać w chmury, rzucać się nagle w ciemną puszczę, albo pomiędzy dzikie skały, zatrzymać się czasem nad upiększoną łąką... Ale za motylkami i kwiatkami uganiać się nie przystoi".

Czy jest to już gloryfikacja namiętnej uczuciowości w przeciwstawieniu do sentymentalnej?

Żeby rozstrzygnąć to pytanie, pamiętać należy, że „dytyramb" Czeczota zbliża się w stylizacji do sielanki „galanckiej", obfitującej jeszcze w aparat kupidynów i amorków, w której uczucie wyrażało się w swawolnej dialektyce. W elegjach miłosnych, powstałych z kombinacji sielanki gessnerowskiej z osjanizmem, wystąpiła uczuciowość sentymentalna już o wiele szczersza, bo mniej operująca dialektyką. Mickiewicz więc, który odczuwał sztuczność sielanki galanckiej wraz z niesympatycznym mu aparatem mitologicznym, traktowanym w poezji jego tylko humorystycznie, przeciwstawił owej galanterji patetyczną uczuciowość późniejszych erotyków. Istotą wspomnianego zarzutu jest zatem potępienie płytkiego sentymentalizmu z pierwszej fazy sielanki erotycznej w imię głębszego sentymentalizmu z drugiej fazy. Stąd w dalszym ciągu recenzji gani krytyk te miejsca, których styl wywodzi się z sielanki galanckiej, natomiast zachwyca się bardziej

---

[1]) Por. uwagi o „Odzie do młodości" w rozdz. 5.
[2]) P. I, str. 30.

szczeremi wyrażeniami uczuć w duchu późniejszej poezji sentymentalnej.

W związku z tem zaleca też nagłe przejścia „z mocy do czułości i znowu do zapału“, co — jak już zaznaczono — było zgodne z manierą pseudoklasyczną, zwłaszcza w romansach sentymentalnych. Oczywista „moc“ w znaczeniu pseudoklasycznem polegała na patetyczności wyrazu.

Zamiłowaniom do „poezji grobów“ odpowiadała tegoż autora *Duma nad mogiłami Francuzów*, której ocenę czyta Mickiewicz 12 grudnia 1818 r.[1]). Krytyk, stwierdzając, że ten nowy gatunek poezji nie ma jeszcze ściśle określonych prawideł, stara się je stworzyć, opierając się na dumach Niemcewicza, Tymowskiego i Godebskiego. Określenia jego są jednak bardzo niejasne i ogólnikowe[2]) w odniesieniu do liryzmu dumy, choć występuje przeciw zbytnim epickim dygresjom.

Najbardziej znamienny dla poglądów młodego krytyka jest postulat następujący: „Życzyćby można, ażeby w tem dziele było więcej tej ponurości i melancholji grobowej, jaka panuje w pięknym początku i końcu“. Sentymentalne upodobanie w nastrojach grobowych zaznacza się tu wcale wyraźnie.

Dowodem budzących się zainteresowań dla poezji romantycznej jest odczytany 27 grudnia referat z tomu VIII *Bibliothèque Universelle*, traktujący o *Pani jeziora* Walter Scotta. Ducha tej poezji pojmuje referent jako kontynuację osjanizmu. O pieśni III powiada: „Widać z ułamka, któryśmy czytali, iż jest pisane w duchu poezji kaledońskich bardów; taż sama ponurość i okropność, czułość przerażająca i dzika“ [3]).

---

[1]) P. I, str. 45.

[2]) Str. 46: „Nie wyciąga się w nim (t. j. w wierszu; przyp. aut.) całość ścisła, ale nie cierpią się wyboczenia zbyteczne; jakoż przedmiot, którym jesteśmy zajęci, chociaż wzbudzi często wiele ubocznych myśli, zawsze jednak przywoła nas potem do siebie“.

[3]) N. P. 27 grudnia 1818.

Referat ten ma charakter sprawozdawczy, orjentujący w nowościach literackich, nie wyraża jednak jeszcze zrozumienia nowych prądów.

Żeby nie rozrywać całości w zestawieniu ważnych dla omawianego problemu uwag krytycznych Mickiewicza z okresu przedballadowego, wypadnie zająć się jeszcze recenzją operetki Czeczota p. t. *Małgorzata z Zębocina*, wygłoszoną już w czasie pierwocin twórczości balladowej [1]) (29 grudnia 1819). Recenzja owa tem większe ma znaczenie w historji poglądów krytycznych młodego poety, że niedługo potem na tem samem tle historyczno-obyczajowem osnuje balladę o „pani, co zabiła pana“ — w sposób jednakże zupełnie odmienny.

Poza tem znaleźć tu można sądy, świadczące o pogłębieniu formy ujmowania przeżyć uczuciowych. Ciągle obowiązuje wszakże pseudoklasyczny punkt widzenia, wedle którego epopeja i oda to naczelne dzieła imaginacji i uczucia. To też i twierdzenie, że w operze główną zaletą jest „głęboka serca ludzkiego znajomość, wielka nauka, często liryczny zapał, a prawie zawsze naturalność i prostota“, należy pojmować w myśl reguł pseudoklasycznej techniki.

Jak widać z streszczenia operetki, podanego przez recenzenta, akcja utworu opiera się na „scenach czułych“, obliczonych na wzruszenie czytelnika. Do nich należy scena połączenia się rozdzielonych przez los cnotliwych małżonków lub scena nawrócenia na drogę cnoty grzeszników, rozrzewnionych biegiem wydarzeń. Były to sceny znane z niemieckich *Rührstücków* i z romansów obyczajowych.

Nieraz wspominano już poprzednio o nierównomierności wzruszeń bohaterów sentymentalnych w stosunku do ważności podniet wzruszenia. Do kwestji tej należy jeden bardzo charakterystyczny szczegół. Oto bardzo często spotykamy się w romansach sentymentalnych z tem, że osoby działające, które z powodu lada drobnostki mdleją, czy dostają spa-

[1]) Por. chronologję ballady *To lubię* (prof. Kallenbach: *Adam Mickiewicz*, wyd. 3., t. I, str. 114).

zmów, przyjmują nagłe zmiany sytuacji lub brzemienne w znaczenie wypadki bez silniejszej reakcji jako coś zupełnie naturalnego i oczekiwanego.

Tak też wygląda rzecz i w *Małgorzacie z Zębocina*. Świeżo otrzymana wiadomość o niebezpieczeństwie, grożącem rodzicom Małgorzaty, nie przeszkadza zupełnie czułej i pełnej galanterji rozmowie Małgorzaty z jej mężem i siostry tegoż z jej narzeczonym.

Tę właśnie wadę wytyka Mickiewicz autorowi, niemniej i sztuczność niespodziewanego nawrócenia się intrygantki Ewki, jako też anachronizm psychologiczny motywów nawrócenia, z których Ewka się zwierza. Podobnie razi krytyka nieumotywowane, a w duchu efektowności sentymentalnej przeprowadzone nawrócenie się Szczepana z Proszowic, który jest w operetce „czarnym charakterem". Nie protestuje recenzent przeciw melancholijnemu charakterowi arji Małgorzaty, atoli wyraźnie gani „spadki od arji do prozy, to jest od najgwałtowniejszych uniesień do najzimniejszego dydaktycznego tonu."

Jeżeli się zważy, że te „spadki" są bardzo częste i charakterystyczne w poezji sentymentalnej, zarzut ten, jak i poprzedni, świadczy o dużym postępie w poglądach krytycznych przyszłego twórcy ballad, postępie, dokonanym w ciągu jednego roku.

3. Utwory poetyckie 1817—1819.

Twórczość poetycka Mickiewicza w tym okresie pozostaje zrazu pod znakiem Woltera i Trembeckiego, a więc rozumowców, a nie uczuciowców.

Rozpoczyna ją poemacik p. t. *Mieszko, książę Nowogródka*, przeróbka powiastki wolterowskiej *Education d'un prince.*

W utworze tym echo upodobań sentymentalnych znajdujemy w psychologizacji Zyli, kochanki Mieszka. Jest rzeczą znamienną, że poezja sentymentalna lubowała się w pewnego rodzaju „umężczyźnianiu" kreacyj czułych bohaterek, czyniąc z nich typ *femmes prêcheuses* czy *savantes*; w odniesieniu do odległej przeszłości dziejowej szła w tym kierunku jeszcze dalej, nadając im cechy rycerskie i animusz wojenny, co więcej, czyniła z nich niekiedy amazonki, przedstawiając ich czyny bojowe, dokonane w męskiej zbroi. Licznych przykładów na to dostarczają *Pieśni Osjana.* Nie można powiedzieć, żeby takie kreacje były czemś niezgodnem z obyczajowością owych zamierzchłych czasów. Niewątpliwie kobiety dawnych wieków odznaczały się tężyzną fizyczną, niekoniecznie jednak musiały posiadać zmysł polityczny lub wojenny animusz amazonek. A tak właśnie „umężczyźniała" poezja sentymentalna tężyznę fizyczną owych kobiet pierwotnych. W duchu poezji sentymentalnej jest tedy Zyla, kochanka Mieszka, pierwszą z „umężczyźnionych" kreacyj kobiecych

Mickiewicza, odznaczając się wybitnemi zdolnościami w dziedzinie polityki państwowej.

Również przeróbką z wolterowskiego poemaciku *Gertrude ou l' éducation d' une fille* jest *Pani Aniela* (listopad 1817)[1]).

O ingredjencjach sentymentalizmu niewiele można powiedzieć, ponieważ elementy uczuciowe ustępują tu w cień przed dążnością satyryczno-swawolną.

Sentymentalny motyw niepokojów młodej Zuzi i wynikłego stąd błądzenia bez celu po ogrodzie przy świetle księżyca (zwyczajem „dam czułych"), a później jej wzruszenie, objawiające się w bladości i rzewnych łzach, są tylko środkiem, ułatwiającym przeprowadzenie właściwego pomysłu i wzmagającym komizm sytuacji[2]).

Poza tem wyróżnia się częste używanie wyrazów zdrobniałych, co tłumaczy się nietylko skłonnościami prowincjonalnemi na Litwie, ale także manierą sentymentalną, która w tym wypadku wychodzi jednak poematowi na dobre. Wprowadza bowiem pewien ironiczny ton pieszczotliwości, który ma podkreślać niewinność i cnotę Anieli oraz Zuzi i przez to wzmacnia efekt końcowy. Zaznaczyć wreszcie należy, że w używaniu wyrazów zdrobniałych idzie tłumacz dalej niż autor[3]).

Pani Aniela nie jest ostatnim etapem wolterjanizmu u Mickiewicza; w ślad za nią idzie praca nad przekładem *Darczanki*, t. j. poematu *La pucelle d'Orléans*, co dowodzi, że obcą była wtedy Mickiewiczowi schillerowska koncepcja Joanny d' Arc z dramatu *Die Jungfrau von Orléans*, wynikająca z romantycznej postawy uczuciowej wobec tego fenomenu dziejowego.

---

[1]) P. I, str. 5.

[2]) Zuzia dzięki swojej nocnej przechadzce ma możność przekonania się o sprawkach matki. Wzruszenia jej i obawy o zdrowie matki potęgują efekt niespodzianki, t. j. istotnej przyczyny westchnień pani Anieli.

[3]) Wskazał to prof. Kleiner w swych wykładach o Mickiewiczu.

Nie zaniedbuje też Mickiewicz w tym czasie klasyków starożytnych, a zarazem próbuje swych sił w odzie i sonecie.

Na posiedzeniu dnia 19 maja 1818 czyta równocześnie z odą do Brunona Sucheckiego (która zaginęła) i przekładem ody Horacjusza *Ad Pyrrham* — sonet p. t. *Przypomnienie*, będący prawdopodobnie jeszcze produktem naśladownictwa literackiego, a nie wewnętrznej potrzeby serca.

W sonecie tym, który poświęcony jest wspomnieniom chwil, spędzonych przez poetę z kochanką Laurą, dekoracja, otaczająca tę parę miłosną, przedstawia się jako sielankowa „solituda", zrazu w świetle dziennem, a później księżycowem. Postać kochanki nie zarysowuje się jasno; to też w pamięci pozostają tylko całkiem ogólne określenia barw, widocznych w świetle księżyca. Chwila upojenia zmysłowego jest złagodzona atmosferą sentymentalnych wzruszeń.

Z tem wszystkiem jest jednak sentymentalizm w tym utworze bardzo umiarkowany; niema w nim tak częstych podówczas roztkliwień lub patetycznych uniesień erotycznych. Gdyby sonet ten był utworem podyktowanym potrzebą serca, świadczyłby już o literackiem pogłębieniu uczuciowości. W utworze naśladowniczym głębszy ton uczuciowy idzie na rachunek przypadkowo spotkanego wzoru.

Oryginalna twórczość pójdzie w dalszym ciągu dawnemi tory: a więc w stylu Trembeckiego pisana *Zima miejska* i wierszowany w myśl przepisów pseudoklasycznych program filomacki, zaczynający się od słów *Już się z pogodnych niebios oćma zdarła smutna* (wrzesień 1818). Ciekawego materjału dostarczyłyby może *Przechadzki wiejskie*, których część pierwszą czytał Jeżowski na posiedzeniu z dn. 11 listopada 1818, ale te niestety zaginęły.

Wskazano już poprzednio, że stylizacja sielankowa narzucała się siłą tradycji liryce miłosnej doby pseudoklasycyzmu [1]). Nie dziwi więc zupełnie ten fakt, że w szacie sielan-

[1]) Por. cz. I, ust. 4 A.

kowej wystąpi pierwszy utwór Mickiewicza, będący już wyrazem indywidualnych przeżyć miłosnych, a to tem bardziej, że odnosi się do wspomnień naprawdę sielskich. Mowa tu o improwizacji, poświęconej szlachcianeczce Joasi z Zaosia, pierwszej umiłowanej poety.

Przyjacielska uczta imieninowa (grudzień 1818), ozdobiona transparencikiem w duchu sentymentalnej mody [1]) podnieciła Adama do „tkliwych śpiewów“ o młodzieńczej miłości. Staje więc przed jego oczyma kochanka w postaci pasterki, śpiewającej smętne a tęskne żale wśród łąk, gajów i nieodłącznych strumyków, na wszystkich tych miejscach, gdzie po kochaniu zostało wspomnienie i „miłości pomniki“. I myśl poety ulatuje ku tym chwilom, kiedy urocza pasterka wieńczyła jego skronie pączkami róży (całkiem jak sielankowa Chloe swego Korydona lub Alkara) [2]).

Zarysowuje się w tym utworze tak ulubiona w poezji sentymentalnej linja antytezy między bieżącym stanem duszy, już skomplikowanym, a pierwszemi poruszeniami uczuć w ich stanie naiwności, nie tkniętej jeszcze przez życie realne [3]).

W sferę popularnego podówczas dzięki Florianowi romansu sentymentalno-rycerskiego przenosi nas powiastka *Żywila*, która wznawia tradycję Zyli z *Mieszka księcia Nowogródka*. Została ona napisana w styczniu 1819 r., a ogłoszona w lutym tegoż roku w *Tygodniku Wileńskim*.

---

[1]) Por. opis Czeczota (P. I, str. 73): „Był zrobiony z papieru transparencik, wyobrażający po jednej stronie bezmien, na którym zawieszone ukazywały się różnych pism rozbieranych przez Adama tytuły; po drugiej stronie pod drzewkiem palmowem siedzących dwoje genjuszków, grających na fletniach, nad drzewkiem zaś jaśniał napis Oktawa... W pośrodku transparentu oświecona była cyfra Adamowa“.

[2]) Przykładów tego motywu możnaby przytoczyć sporo, np. w sielance Pietraszkiewicza p. t. *Wioska* (*Tyg. Wil.* 1817, og. zbioru t. III.):

Pasterka nuci wesoło,
Albo z kwiatów wieniec splata,
I kochanka zdobi czoło.

[3]) Por. uwagi o „pietyzmie sentymentalnym“ w cz. I ust. 2.

Akcja *Żywili* rozgrywa się w zamierzchłych czasach przedhistorycznej Litwy. W opracowaniu tematu musiały się wobec tego zaznaczyć dwie trudności: 1) nakreślenia akcji na odpowiedniem tle historyczno-obyczajowem, któreby w czytelniku wytworzyło estetyczną iluzję prawdy historycznej — 2) należyte upsychologizowanie postaci na tle obyczajowości pierwotnej.

Pisarze sentymentalni, tworzący powiastki rycerskie, nie umieli zadość uczynić obu tym postulatom. Radzili sobie z pierwszym najczęściej w ten sposób, że na podstawie mniej więcej znanych stosunków i faktów dawali tło dziejowe jak najbardziej ogólne, tak, że ze zmianą nazw mogło być ono nieraz dostosowane do najrozmaitszych lokalnie czy czasowo odległych akcyj. Kreśląc zaś psychikę jednostkową czy zbiorową czasów dawnych, stylizowali ją na modłę współczesną, względnie pewne znane im rysy obyczajowości pierwotnej, zwłaszcza barbarzyństwa, doprowadzali do przesady, nie dbając o psychologiczną motywację. Przesadę tę wyzyskiwali też nieraz w celu nagromadzenia płytkich efektów wzruszeniowych dla kulturalnych i wzdrygających się przed barbarzyństwem czytelników.

Mickiewicz, mając przed sobą do zwalczenia trudności w nakreśleniu tła historycznego i analizy psychologiczno-obyczajowej, nie idzie utartą drogą, lecz unika w znacznej mierze kłamstw historycznych czy psychologicznych.

Oto nie tworzy długiej powieści, jak to czynił Florian lub pani Mostowska, lecz daje rzekomy wyciąg z dawnej kroniki, odznaczający się z natury rzeczy zwięzłością kronikarskiego stylu. Dzięki temu zupełnie zrozumiałe są ogólne tylko rysy historyczno-obyczajowe, jak niemniej prymitywna psychologizacja postaci i pominięcie ich fizycznego wyglądu. Nie zachodziłoby to jednak w tym wypadku, gdyby poeta wydał tę powiastkę jako oryginalny wymysł lub poetyckie zużytkowanie zapisków kronikarskich.

Jeśli idzie o ten ostatni moment, zaznaczyć należy, że dawne zabytki piśmiennicze krajowe wzbudzały u pseudoklasyków ówczesnych głównie zainteresowania językowe i społeczno-obyczajowe, natomiast nie były jeszcze kopalnią estetycznych pomysłów, uzgodnionych z psychiką dziejów.

Zgodnie więc z duchem czasu przedstawia Mickiewicz swój pomysł estetyczny jako już zawarty w kronice, zatrzymując charakter wyciągu kronikarskiego. Osiąga to przez doskonałe archaizowanie stylu, czem jeszcze bardziej utwierdza rzekomą autentyczność zabytku [1]).

Bohaterem powiastki jest kobieta, co odpowiada predylekcji poezji sentymentalnej i zostało zaznaczone w tytule. Konstrukcja powiastki wzięta jest z tradycji sentymentalnego romansu. A więc spotykamy parę zakochanych, której połączeniu się staje na przeszkodzie ojciec-tyran, doprowadzający wskutek tego do ich śmierci. Przyczyną odmowy ze strony tyrana jest nierówność społeczna kochanków, motyw znany z tradycji powieściowej wieku XVIII.

W szczegółach zaznaczają się znamienne cechy poezji sentymentalnej. I tak ojciec Żywili, książę Korjat, tyran tem bardziej brutalny, że przedstawiony na tle zamierzchłych czasów cywilizacji, skazuje na wtrącenie do lochu i na śmierć swą jedyną i ukochaną córkę, na samo tylko przypuszczenie, że kocha ona któregoś z poddanych. Przekonawszy się niebawem o słuszności podejrzeń na podstawie wyznania córki, trwa odtąd niezachwianie przy wydanym wyroku pomimo próśb ludu. Trwa przy swym zamiarze i nadal wśród następujących później niebezpieczeństw, które każdego „normalnego“ tyrana powinny były udobruchać, w każdym razie mogły osłabić u niego rozmach okrucieństwa przez skierowanie uwagi w inną stronę.

---

[1]) Przyczyniły się do tego też inicjały P. S. F. Ż., mogące się odnosić do znanego podówczas szperacza bibljotecznego Szymona Feliksa Żukowskiego (Kallenbach, *A. Mickiewicz*, wyd. 3. t. I, str. 71).

Otóż harmonizujący z epoką pierwotną rys surowości tyrana jest tutaj zgodnie z manierą sentymentalną wyolbrzymiony dla powiększenia efektu i to wbrew prawdopodobieństwu psychologicznemu, podobnie jak zresztą w romansach sentymentalnych, osnutych na tle współczesnem [1]).

Żywila i Poraj tworzą tradycyjną parę kochanków cnotliwych do tego stopnia, że tą cnotą pozyskują sobie sympatję ludu. Po stronie Poraja cnota jest tem wytrwalsza, że pomimo uporu i okrucieństwa Korjata służy mu wiernie dalej i nie myśli o użyciu gwałtu celem uzyskania od niego ręki Żywili.

Dopiero, gdy pomimo ocalenia ojczyzny i Korjata, — tyran przez swą odmowę i konsekwentne okrucieństwo potęguje krzywdę, Poraj przechodzi na stronę wroga. Staje się wtedy coprawda zbrodniarzem i zdrajcą, ale zbrodniarzem, budzącym współczucie, człowiekiem, który jedno uczucie, t. j. miłość ojczyzny, poświęcił dla drugiego, t. j. miłości kobiety.

Jakkolwiek przemianę tę widać u niego raczej od zewnątrz, a głębi jego namiętności, która go pobudziła do tego czynu, nie spostrzegamy, to jednak jest już Poraj dalekim poprzednikiem uczuciowców poezji romantycznej typu byronicznego w rodzaju np. Jana Bieleckiego.

Dydaktyzm i tendencja patrjotyczna zaciążyły na psychologizacji uczuciowości kobiecej w kierunku efektów sentymentalnych. Żywila nietylko gardzi kochankiem za to, że w uwielbieniu jej wdzięków i dla niej poświęcił uczucia inne, nietylko odrzuca jego miłość, ale nawet zabija go i rzuca się potem na wrogów, co potęguje efektowność finału [2]). Rycerskość Żywili jest tem dziwniejszą, że zrazu poznajemy ją

---

[1]) Por. np. romans *Amélie Mansfield* pani Cottin.

[2]) O ile inaczej postępuje Anna w *Janie Bieleckim*, gdzie jej kobieca miłość własna zupełnie w grę nie wchodzi.

jako dziewicę, pozbawioną rysów męskiej tężyzny [1]). Bezpośrednio przed swym rycerskim czynem Żywila mdleje na sam widok Poraja, tak, że trudno ją ocucić, potem omal nie mdleje, słysząc jego słowa, aż tu nagle zdobywa się na męstwo amazonki! Ta niekonsekwencja ma swe źródło — jak już wspomniano — w predylekcji poezji sentymentalnej do sztucznego „umężczyźniania" bohaterek.

Nagła śmierć Żywili jest już tylko szablonowym finałem, bo brak jej bezpośrednich przyczyn fizycznych, co najwyżej da się pośrednio wytłumaczyć ciężkiemi przejściami w więzieniu, a potem ciosem moralnym i zużyciem resztek energji.

Nieszczęsna bohaterka sentymentalnej powiastki znajduje wieczne schronienie w mogile ozdobionej drzewami i usypanej w czystem polu, tak jak jej niektóre siostrzyce z dum sentymentalnych, co padły ofiarą niebezpiecznych zapałów miłosnych.

W obrębie współczesnych tworów muzy sentymentalnej stoi *Żywila* bardzo wysoko, wnosi bowiem nowe elementy uczuciowe, a nadto brak jej tak znamiennej w sentymentalizmie retoryki uczuciowej. Jest to dowód, jak dalece Mickiewicz, poddając się zależnościom od współczesnej maniery, wynosił się w artystycznem opracowaniu ponad nią, wyzwalając się coraz bardziej od wynaturzeń sentymentalizmu.

O ile w *Żywili* panuje ton poważny, jak przystało na utwór, będący hołdem dla lokalnej przeszłości, o tyle znów ton humorystyczno-żartobliwy przenika „poemko" p. t. *Kartofla* (czytane dn. 4 lutego 1819).

Kartofla powstała w tym czasie, kiedy w pseudoklasycyzmie polskim szła w parze z rozmiłowaniem w sielance poezja ziemiańska, opiewająca wieś i zajęcia wiejskie, oczywiście w sentymentalnym wycinku. Poezję tę uświetnił w cza-

[1]) Str. 54: „Ony łzy, ony wzdychania, ony bladości, ony lękania się i drżenia ustawiczne przed ojcem, dały mu wszystko, jako było, wyrozumieć. Żywila milczała, łzami i szlochami odpowiadając".

sie niezbyt odległym od powstania *Kartofli* przekład delillowskiego *Ziemianina*, dokonany przez Al. Felińskiego [1]). Pozatem obok powodzi sielanek zaznaczyły się w ówczesnych czasopismach rozliczne pochwały wsi lub zajęć wiejskich, opisy pór roku na wsi, względnie opisy wiosny na wsi, rozmaite „ucieczki na wieś“ i t. p., nadto liczne przekłady z odpowiadających tym upodobaniom poezyj łacińskich oraz przedruki dawniejszych poezyj polskich [2]).

Do tych właśnie upodobań nawiązuje Mickiewicz w *Kartofli*. Atoli temat „poemka“, polegający na opiewaniu dziejów kartofli, był w każdym razie zbyt prozaiczny i gminny, żeby wedle teorji pseudoklasycznej można go było traktować z poważnem namaszczeniem poezji ziemiańskiej. Otóż Mickiewicz, nie mogąc z tego powodu iść za szablonem poezji ziemiańskiej i umieścić kartofli wśród kwiatków, gałązek i motylków, ogranicza się do zaznaczenia na początku I-ej pieśni związku swego „poemka“ z poezją ziemiańsko-sielankową, ale zamiast pseudoklasycznej powagi wyrazu wprowadza w całość humorystyczne ujęcie tematu. Dzięki temu nieuchybia charakterowi poezji ziemiańskiej, stosując odpowiednią miarę do opiewanego przedmiotu, co zgadzało się z teorją pseudoklasyczną. Zarazem ten ton humorystyczny umożliwia mu skombinowanie właściwego tematu z pomysłami popularnej podówczas literatury gastronomicznej [3]).

---

[1]) Feliński: *Pisma własne i przekładane* (Warszawa 1816, w t. I.).

[2]) Por. np. w *Dzienniku Wileńskim*, Trembecki: *do J. P. M. mieszkającego na wsi* (1815), tłumaczenie *Georgików* Wergiljusza (tamże r. 1815 nr. 10), „pochwały wsi“ (1816 nr. 18 i 25), *Słodycze wiejskiego życia* (1817 nr. 33). Wiriona: *Wiosna* (nr. 31). *Powrót na wieś* (1818, nr. 4). Pietraszkiewicza *Wiosna* (*Tyg. Wil.* 1817 og. zb. t. III), *Szczęśliwości wiejskiego życia* z Horacjusza (*Dz. Wil.* 1817, nr. 29) i podobny utwór z Werg. (*Tyg.* nr. 1816 II) i t. d.

[3]) Na dążność tę zwrócił uwagę prof. Kleiner w wykładach o Mickiewiczu (21 czerwca 1921), wskazując na wpływ dziełka Berchouxa: *La gastronomie*. Tłumaczenie wyjątków tego dziełka znajduje się w *Tyg. Wil.* 1816 t. II.

W opisie przyrody wiejskiej, którym poeta nawiązuje do utworów ziemiańsko-sielankowych, nie brak oczywista i gaików i strumyków i ustroni cienistych i ptaszków gruchających i muszek i zefirów i kwiatków i wogóle ornamentów sielankowej dekoracji. Prof. Kallenbach wskazał wpływ utworu Kropińskiego *Emrod* i Wiriona *Wiosny* w stylizacji tego obrazka, widoczny nawet w zakresie frazeologicznym [1]). W istocie są te szablonowe ornamenty, które tu spotykamy, własnością całej epoki [2]).

Dalszych pieśni *Kartofli* nie znamy. Hipoteza, jakoby miały one zawierać też opis przyrody amerykańskiej — wedle wzmianek Odyńca [3]) — wydaje się mało prawdopodobną. Tło byłoby wtedy dla Mickiewicza zbyt obce, a wątpliwe jest, czyby autor *Żywili* poszedł śladem tych powiastek, w których egzotyzm polegał na stylizowaniu stosunków francuskich na modłę perską, chińską czy indyjską, lub na przedstawieniu jakiegoś raju na ziemi w duchu utopij.

A jeżeli istotnie Mickiewicz miał zamiar przedstawić przyrodę amerykańską na podobieństwo raju Miltona w sposób bardzo ogólnikowy, to jest zupełnie zrozumiałe, że w miarę rozwoju swej twórczości plan ten zarzucił.

Natomiast nawrót do poezji ziemiańskiej przez opis uprawy kartofli na Litwie i związane z nim opisy przyrody ojczystej jest w planie dalszych pieśni wysoce prawdopodobny. Przejście od kolorytu amerykańskiego po odkryciu kartofli do rzeczy bardziej znanych poecie musiało być bardzo zwięzłe.

---

[1]) J. Kallenbach: *A. Mickiewicz* wyd. 3, t. I, str. 83.

[2]) I na to zwraca uwagę prof. Kallenbach. Wogóle stwierdzić należy, że pewne szablony sielankowe tak się w tej epoce utarły, iż wskazywanie bezpośredniego źródła w danym utworze posiada w wyjątkowych wypadkach wartość badawczą, gdy idzie o specjalną modyfikację; najczęściej jest to żądanie nieosiągalne, gdyż źródeł tych jest niezliczona ilość. To stanowisko zaznaczy się i w dalszym ciągu przy omawianiu motywów sielankowych.

[3]) *Listy z podróży* (t. I, str. 353—4).

Dlaczego poeta nie wykończył *Kartofli*, niewiadomo. Może idea filomatyczna tak dalece owładnęła jego zainteresowaniami, że nie stało ochoty i czasu na wypracowanie odległego od niej, a obszernego poematu.

Wśród ideałów, którym hołdował wiek oświecenia, zajmowała poczesne miejsce przyjaźń ludzi „pokrewnych duchem". Do realizacji tego ideału zmierzały związki „czułej przyjaźni" dwóch lub więcej osób. W tej tradycji wieku oświecenia leżała też podstawa Towarzystwa Filomatów.

W związku z tem zaznacza się także i tradycyjny sentymentalizm w poezjach, które wychodzą od członków tego młodzieńczego grona i wybiegają tematem poza krąg wzajemnych stosunków przyjacielskich. Podobnie i podczas obchodów imieninowych, których opisy przechowały się w archiwum Filomatów, nieraz ujawnia się moda sentymentalna w dekoracjach, któremi się otaczano [1]).

A jednak mimo wszystko przyjaźń Mickiewicza dla druhów, sposób ukazywania im uczuć przyjacielskich w wierszach imieninowych, daleki jest od czułych roztkliwień. Pobrzmiewa w tych utworach struna szczerej wesołości młodzieńczej, rubasznej czasem, a nierzadko swawolnej, pokpiwającej niekiedy, a przepojonej serdeczną troskliwością. Odzywają się w niej czasem bachiczne tony, ale zresztą struna ta nie wydaje nigdy dźwięków płaczliwych, ani nie nastraja się na zbyt górny ton patetycznej a oschłej retoryki lub przesady zewnętrznego wyrazu.

W tej poezji, w której nieraz niedociągnięcia estetyczne zastępuje szczerość i bezpośredniość, z uśmiechem traktuje się poważne rekwizyty pseudoklasyczne. I tak w humo-

[1]) Poprzednio była już wzmianka o transparenciku, ustawionym według mody sentymentalnej podczas uczty na cześć Mickiewicza. Podobnie wyglądała też dekoracja w czasie imienin Pietraszkiewicza w maju 1819 r. (por. P. I, str. 77): „W lasku zrobiony był szałas z gałęzi, prowadzący na górę, po stopniach wybitych z ziemi, oświeconych lampami, do cyfry Onufrego, z liści i kwiatów polnych uplecionej, zawieszonej na drzewach"....

rystycznym rynsztunku staje mitologja starożytna w wierszu: *Dialogus Musarum*, wygłoszonym na imieninach Czeczota (24 czerwca 1819). Czasem zdarzają się aluzje do sentymentalnych upodobań młodych poetów [1]) jak np. w tymże wierszu *Dialogus Musarum*, w którym związano je z humorystyczną sytuacją i potraktowano z widocznym uśmiechem [2]).

Objawy te są świadectwem, że sentymentalizm wnikał w tę atmosferę filomackiej przyjaźni raczej z zewnątrz, z literatury i mody ówczesnej, a nie „dymił przez słowa" z zewnętrznych pokładów psychiki.

I rzeczywiście — jak przyświadczył Ignacy Domeyko — nie wyglądał Mickiewicz, kapłan tego grona, na sentymentalnego młodziana. Nie był bowiem zbyt łagodnego ujęcia, w twarzy jego wyrażał się raczej rozum i posępność niż czułość i łagodność [3]).

Rok 1819 był już kresem studjów uniwersyteckich młodego Filomata. Nastąpić miała żmudna praca nauczycielska w Kownie w oddali od ukochanej drużyny.

Wakacje 1819 r. spędzał Mickiewicz to u pp. Wereszczaków w Tuhanowiczach, gdzie poznał piękną Marylę, która

---

[1]) Np. podczas imienin Pietraszkiewicza (maj 1819), P. I, str. 80.
Weźmij wianki i kwiatki i Wizbora flety,
Rzuć zwyczajną ci skromność, własne głoś zalety!

[2]) Erato (str. 85 i 86):
Co, co, co? Śmiech, ugryzki, obelga wyraźna!
Co? tak wielkiego męża wystrychnąć na błazna?
Co? onżeby miał stroić waszeciny liry?
Przywykł szczęk mieczów słyszeć, wielbić bohatyry,
Pomnisz, jak wnętrznej ulgę chcąc przynieść żałobie,
Błąkał się wśród pustyni i wsparty na grobie,
Skoro noc ziemię w zawój otuliła głuchy,
Pieniem z mogił wywoływał bohatyrów duchy,
I z larwą zemsty pędząc kraju zdrajce niecne,
Przyszłe im męki palił i odkrył obecne.
Stój więc, niechaj Erato na kulbakę leci!
Od niej chwałę epiczni zyskują Poeci.

[3]) Uwydatnił to w wykładach prof. Kleiner.

niebawem tak ważną miała odegrać rolę w jego życiu, to u Chreptowiczów w Szczorsach lub w innych miejscowościach okolicznych, upajając się wesołością życia sielskiego i bogactwem pośpiesznie mijających wrażeń. Były to już ostatnie chwile względnej beztroski młodzieńczej, skoro niebawem miał rozpocząć ciężką pracę zawodową w samotni kowieńskiej. I wtedy to na pożegnanie minionym czasom ogarnął niepowrotną przeszłość rzewnem wspomnieniem w sonecie: *Do Niemna*[1]), napisanym pod widocznym wpływem Petrarki.

Poeta zwracając się z apostrofą do Niemna, swej ukochanej „domowej rzeki", z której czerpał niegdyś wody w niemowlęce dłonie, wspomina minione czasy dzieciństwa jako odległą już erę pełnego i niezamąconego szczęścia:

Niemnie, domowa rzeko moja, gdzie są wody,
Które niegdyś czerpałem w niemowlęce dłonie?

A potem pamięć sięga czasów późniejszych. Dziecię dorosło, a w młodzianie wzbudziły się smętne niepokoje. I oto szlakiem Niemnowym popłynął, by w sentymentalnej „solitudzie" szukać ukojeń:

.... Gdzie są wody,
Na których potem w dzikie pływałem ustronie,
Sercu niespokojnemu szukając ochłody?

Z sercem niespokojnem kojarzy się wspomnienie pierwszej miłości[2]).

I podobnie jak umiłowaną sielankowych pasterzy była czuła pasterka, igrająca nad nurtami cichego strumyka, tak i ukochana poety zjawia się w jego wspomnieniach w kostjumie pasterskim nad brzegami sinego Niemna.

Nosi ona imię petrarkowskiej, a zarazem idyllicznej Laury. Podobnie jak jej siostrzyce z sielanek, tak i ona

.....patrząc z chlubą na cień swej urody,
Lubiła włos rozplatać i zakwiecać skronie,

---

[1]) P. III, str. 31.
[2]) Por. uwagi o pietyzmie sentymentalnym w cz. I rozdz. 2.

a wtedy

.....obraz jej malowany w srebrnej fali łonie
Łzami nieraz mąciłem zapaleniec młody,

wyznaje kochanek-poeta niby czuły Tityris lub Menalkas.

Ta sama linja antytezy, która uwydatniła się już w tkliwym śpiewie o Joasi, biegnie i w tym sonecie, spotęgowana nadto sentymentalnem zakończeniem:

Wszystko przeszło — a czemuż nie przejdą łzy moje.

Wrzesień 1819 r. zastaje Mickiewicza przy ciężkiej pracy „obkuwania łbów żmudzkich", którą przyszło mu wykonywać z trudem i uszczerbkiem dla zainteresowań literackich. To nagłe przejście do smutnych warunków życia nie wywołało pogodnego nastroju w dalszych poczynaniach twórczych. Jest rzeczą charakterystyczną, że poetyckiego wyrazu dla swego przygnębienia szuka Mickiewicz w odpowiadających jego filologicznym zamiłowaniom przekładach klasycznej ody Horacjusza *Ad Sallustium Crispum* i elegij Owidjusza, pisanych z wygnania. *(Tristia*, Lib. IV El. 1).

Natomiast nie kusi się o nowe utwory liryczne, ale kontynuuje pomysły dawniejsze *(Kartofla;* tragedja *Demostenes)* [1]).

Na imieniny Malewskiego w listopadzie 1819 r. przesyła piosenkę *Hej radością oczy błysną*, — w której aktualna tendencja filarecka usuwa na dalszy plan doskonałość artysty. Ale w tym tonie zwraca się poeta tylko do szerokich rzesz studenckich, które miano przez propagandę pozyskać dla idei filareckiej. W stosunku do najbliższych druhów panuje dawny ton swobodny i wesoły, wyrażający się podczas obchodów imieninowych w grudniu 1819 r. w mowie dosadnej i nazywającej rzecz po imieniu, w słowach prostych i codziennych obok bardziej wyszukanych i górnych.

A gdy nauczyciel kowieński opuszcza miłą atmosferę wileńską, próbuje wtedy pomimo przygnębienia porzucić ciągłe narzekania, obfitujące w „ach!" i „niestety!".

---

[1]) Por. Kallenbach: *Ad. Mickiewicz* wyd. 3, t. I str. 108.

I później jeszcze sili się na „szubieniczny humor“ w wierszyku załączonym w liście do Czeczota z lutego 1820 r.[1]). Z uśmiechem pisze o swym spleenie, w którym widzi ckliwość[2]) i wspomnieniem przyjaźni kołysze się do snu zimowego.

---

[1]) P. I, str. 105.

[2]) Mnie w kwietniu napadły wrześnie.
Ckliwo zjadam czasek młody.
Obfitość zdrobnień według maniery sentymentalnej nadaje tu wyrazom zabarwienie ironiczne.

4. Ballady i romanse.

Od zimy z r. 1819 na r. 1820 rozpoczyna się w twórczości nauczyciela kowieńskiego przełom w kierunku sztuki romantycznej. Zapowiedzią pogłębienia pojęć literackich jest już wygłoszona w grudniu 1819 r. recenzja operetki Czeczota, o której była mowa poprzednio. Proces przejścia Mickiewicza od światopoglądu racjonalistycznego do romantycznego, od teorji literackiej pseudoklasycznej do romantycznej, to jedno z najciekawszych zagadnień, a może i zagadek w genezie polskiej poezji romantycznej.

Jeśli wogóle stosunek elementów klasycznych do romantycznych w twórczości jednego poety może być rozmaity [1]), to ten właśnie wypadek, który zachodzi u Mickiewicza, a który wyraża się równoległością, względnie przenikaniem się wzajemnem elementów muzy klasycznej i romantycznej, jest szczególnie skomplikowany. Pozostawiając na uboczu tę kwestję, tak niesłychanie ciekawą i dopraszającą się opracowania zwłaszcza z punktu widzenia porównawczego, wypad-

[1]) Rozmaite możliwości w tym względzie podaje prof. Kleiner w recenzji pracy prof. Sinki p. t. *Hellenizm Słowackiego* (*Przewodnik Nauk. i Lit.* 1910): „Klasycyzm jest czasem etapem, którego przezwyciężenie wiedzie ku nowemu stanowisku, może być punktem odbicia, od którego wszczyna się ruch w kierunku zupełnie odmiennym, może być składnikiem wiedzy historycznej i elementem stylizowania, może doznać przetworzenia nawskroś romantycznego".

nie zająć się nią o tyle, o ile dopomoże do właściwego naświetlenia zagadnień niniejszej pracy [1]).

Narzuca się tu przedewszystkiem fakt niezmiernie charakterystyczny w dziejach literatury polskiej: gdy w literaturze niemieckiej na przejściu od pseudoklasycyzmu do romantyzmu ogromną odgrywa rolę t. zw. „klasycyzm niemiecki“ z Schillerem i Goethem na czele, u Mickiewicza odpowiednikiem do pewnego stopnia tej ogromnej fazy rozwojowej jest krótki okres t. zw. „germanomanji“, który wiedzie od „gallomanji“ do „brytanomanji“. To też romantyzm wczesny Mickiewicza nosi na sobie wpływy nietyle romantycznej szkoły niemieckiej z Tieckiem, Novalisem i J. Paulem na czele, ile właśnie niemieckiego klasycyzmu Bürgera, Herdera, Wielanda, Klopstocka, Goethego, Schillera i t. d. równolegle z zainteresowaniem dla estetyki niemieckiej. Zarazem zaznaczają się już nikłe ślady „brytanomanji“: na wiosnę 1820 r. poznaje w tłumaczeniu francuskiem Byrona; za nim idzie Szekspir, a w ślad za tym inni jeszcze pisarze angielscy.

Owocem pracy twórczej Mickiewicza w tym okresie jest pierwszy tomik poezyj, który ukazał się w czerwcu 1822 r., t. j. *Ballady i romanse*, poprzedzone dłuższą „przemową“.

Przemowa ta miała na celu udzielić czytelnikom bliższych wyjaśnień co do istoty poezji romantycznej, do której i sam zbiorek był zaliczony, jak niemniej obronić ją przed niesłusznemi zarzutami współczesnych.

Nie obchodzą nas w tej chwili mickiewiczowskie określenia poezji romantycznej oraz kwestja ich źródła. Idzie bowiem o poglądy krytyka odnośnie do istoty i psychologicznego podłoża uczuciowości romantycznej, bez względu na

[1]) Obecnie posiadamy już pracę, która po raz pierwszy w naszej literaturze naukowej stara się w sposób organiczny powiązać pierwiastki klasyczne i romantyczne w tej fazie twórczości wieszcza. Jest to zasługą dr. Konrada Górskiego w rozprawie: *Pogląd na świat młodego Mickiewicza (1815—1823)*. Warszawa 1925.

to, czy przejęte są od estetyków niemieckich i aprobowane jeno przez twórcę *Ballad i romansów*, czy samodzielnie wypracowane.

Wskazań w tym kierunku znajdujemy „w przemowie“ sporo, pomimo tego, że ma ona charakter wybitnie kompromisowy.

A więc razi Mickiewicza niewolniczość wyobraźni i ahistorycyzm w klasycznej poezji francuskiej, skoro powiada:

> Nie mogły więc znaleźć tam miejsca żadne zmyślenia śmiałe i wznoszące się nad zakres rzeczywistości, wszelkie podania z baśniami powikłane. Szukano raczej przedmiotów historycznych, a czy je brano ze starożytności, czyli z wieków średnich, naginano zawsze do trybu francuskiego.

A oto, jak pisze o „imaginacji“ pseudoklasyków:

> Jeżeli czasem podlatuje wyżej, szuka tylko w krainie zmyślenia materjałów, z których dowcip tworzy zimne, coraz upodobańsze budowy, lub emblemata alegoryczne.

Bystry też jest sąd o uczuciowości w literaturze pseudoklasycznej. Wspomina przytem krytyk o „sentymentalności“, ale w dość niejasnym związku, tak, że nie można dokładnie określić, co przez nią rozumie:

> Równie skrępowaną była druga władza, to jest uczucie. W materjach tyczących się moralności i obywatelstwa, usta poetów francuskich powtarzają tylko to wszystko, co rzetelnie czuły serca poetów greckich, jak retorowie aleksandryjscy powtarzali Peryklesa i Demostenesa; gdzie szło o wydanie delikatniejszych uczuć serca, pisarze z wieku Ludwika XIV tchną zawsze duchem romantycznej sentymentalności (!), ale zbyt wyrafinowanej, zbyt wykwintnej, w obydwu zaś razach, ton namiętny (!) miesza się z rozumowaniem i dowcipem w maksymach i antytezach. Utworzone tym sposobem dzieła sztuki, co do istoty francuskiej, miały formę grecką, nie od sztukmistrzów wszakże, ale od teoretyków starożytnych przejętą i częstokroć zmienioną. W tragedji naprzykład, interes, zasadzający się u Greków na mocnem wystawieniu charakterów, patetyczności lirycznej i klasycznem oddaniu, w dramatyce francuskiej zależy od pewnego uszykowania i wikłania akcji...

Uwydatnia też różnicę między stylem dawnym a nowym:

W stylu poetyckim romantycznym panuje śmiałość w składniach mniej giętkich, obok prostoty jakiś hart i tęgość, w wyrażeniach blask i częstokroć nastrzępienie.

Natomiast o mowie francuskiej, jako reprezentantce stylu pseudoklasycznego, pisze:

... można w niej wydać każdą myśl i uczucie, byleby niezbyt śmiałe i gwałtowne: gdyż dla niedostatku odmian w składni i wyrażeniach, wszelkie niepospolitości nadto uderzają, poprawna i jasna w wykładzie umiejętności ścisłych, w rozmowie potocznej łatwa i wygodna a stąd upowszechniona, jest znowu dla zbytniej regularności zbył niewolniczą i zawsze jednostajną, czyli się nią rozum, czy serce tłumaczy.

Przeciwnie

Grecy wykształcili mowę poetyczną do najwyższego stopnia doskonałości, poeci romantyczni język nieokrzesany zdobili śmiałą imaginacją i gorącem uczuciem: francuska poezja, w zewnętrznych ozdobach wynękana, nie miała właściwego stylu, była zawsze prozaiczną.

A oto, dlaczego chwali Szekspira:

Znawca głęboki serca ludzkiego, malował w śmiałych i prawdziwych rysach naturę człowieka, w nowo utworzonym rodzaju poezji dramatycznej, którego głównym jest charakterem walka namiętności z powinnością, jedno z wyobrażeń świata romantycznego.

Nie podobają mu się jednak wykroczenia Szekspira przeciw psychice dziejów:

Mniej szczęśliwy był Szekspir w traktowaniu przedmiotów z dziejów greckich i rzymskich, bo dla mało upowszechnionej wtedy znajomości historji i literatury, niepodobna było trafiać doskonale w charakter i w ducha dwóch starożytnych narodów. Szekspir, znając człowieka, nie znał Greka, Rzymianina ani Anglika.

Przeciwstawiając literaturze francuskiej angielską, rozumie znaczenie Walter Scotta.

Doskonale też zdaje sobie sprawę z nowego tonu uczuciowego, wniesionego przez poezję Byrona:

> Bajron, ożywiając obrazy uczuciem, stworzył nowy gatunek poezji, gdzie duch namiętny przebija się w zmysłowych rysach imaginacji.

Ciekawe są wzmianki o „sentymentalności" w poezji niemieckiej, które świadczą, że autor „przemowy" nie precyzuje wprawdzie tego pojęcia, ale zbliża się do jego treści:

> Ma jednak szkoła niemiecka pewny stały charakter, u różnych poetów mniej lub więcej wydatny. Niemcy bowiem, od czasów mianowicie reformy, skłonni będąc do uniesień i sentymentalności, dumając nad ulepszeniem bytu moralnego ludzi i społeczeństw, filozofując przez głębsze pojęcia umysłowe, usposobili się do dawania uczuciom i wyobrażeniom formy coraz bardziej oderwanej i ogólnej. Nadto, duch ożywiający Niemców, jest kosmopolityczny, nie tak skierowany ku jednemu krajowi lub narodowi, jako raczej zajmujący się całą ludzkością; w malowaniu delikatniejszych uczuć serca, sentymentalność rycerska do czystości prawie umysłowej podniesiona. Świat więc poetycki Niemców nazwać można światem idealnym umysłowym, od świata mitologicznego różnym; jego cechy najdobitniej wydają się w płodach wielkiego Szyllera.

Mickiewicz widzi w tem wielką wartość nowego kierunku romantycznego, że otwiera on pole dla świata fantazji i uczuć, ale walcząc przeciw przesadzie w poezji dawnej, zwalcza też przesadę w poezji nowej, polegającą na szablonowem wprowadzaniu pewnych stałych elementów świata nadzmysłowego.

Polemizuje tedy z tymi, którym właśnie ta przesada służyła za najostrzejszy grot w stronę młodego kierunku. Do tej grupy należał i Jan Śniadecki, do którego zapewne odnoszą się następujące słowa:

> Zasadzamy jej (t. j. romantyczności) istotę na łamaniu prawideł i wprowadzaniu djabłów: wtenczas zarzuty przeciwników takiej romantyczności będą słuszne i niezbite.

Ważną jest ze względu na opracowanie zbiorku definicja ballady angielskiej:

> Jest to powiastka osnowana z wypadków życia pospolitego, albo z dziejów rycerskich, ożywiona zwyczajnie dziwnością ze świata romantycznego, opiewana tonem melancholicznym, w stylu poważna, w wyrażeniach prosta i naturalna.

Określenie to każe przypuszczać, że tak pojęta ballada będzie miała romantyczny charakter, o ile wspomniany „ton melancholiczny" odezwie się w wyrażeniu mocnem, lecz „prostem i naturalnem".

Natomiast co innego zapowiada określenie romancy:

> Podobne są do ballad romanse (romance romanza); ... tem wszakże różnią się od ballady, iż poświęcone są czułości; mniej więc do nich wpływają zmyślenia dziwne, a forma pospolicie dramatyczną bywać zwykła, styl zaś jak największą naiwnością i prostotą zalecać się powinien [1]).

W myśl tego określenia należy się spodziewać, że z dwóch tych gatunków literackich, ballady i romancy, bliżej tradycji sentymentalizmu stać będzie u Mickiewicza „poświęcona czułości" romanca.

Najwcześniejszym utworem z całego zbiorku jest ballada *To lubię*, którą Mickiewicz napisał jeszcze w grudniu 1819 r., dla uroczej Joasi żniwiarki; później dopiero zmienił w niej imię Joasi na Marylę [2]).

Jak poeta wyznaje w wierszu *Do przyjaciół*, powstała ta ballada wśród głuchej ciszy nocnej, którą przerywały tylko zegary, wydzwaniające godzinę, szum wiatru i odległe psów szczekanie. Panował wtedy półmrok w pokoju poety, bo świeca w lichtarzu już na dnie się dopalała.

Kto zna opisy nocnych dumań w romansach sentymentalnych i ulubione ryciny, przedstawiające bohaterów, pogrążonych w nocnej lekturze lub pisaniu listów (por. rycinę

[1]) Druk rozstrzelony w cytatach pochodzi od autora niniejszego studjum.

[2]) Por. Kallenbach; *A. Mickiewicz*, wyd. 3, t. I, str. 114—115.

w *Julji i Adolfie*)[1]), temu muszą się one mimowoli przypomnieć, gdy czyta w tym wierszu o scenerji, wśród której powstała ballada *To lubię*.

Kto wytyczał drogę balladzie mickiewiczowskiej? — Na to odpowiedź daje sam twórca. W kilka lat po powstaniu ballad znalazło się w liście Mickiewicza do Fr. Malewskiego następujące zdanie: „Nie pisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza“ [2]).

Jeżeli nawet słowa te podyktowała skromność, to w każdym razie usprawiedliwiają one poszukiwania, odnoszące się do wpływu obu tych poetów na twórczość młodego Filomata, a to tem bardziej, że właśnie w czasie pisania ballad prosił nauczyciel kowieński wileńskich przyjaciół o nadesłanie *Śpiewów historycznych* Niemcewicza i poezyj Karpińskiego jako nagród pilności dla uczniów [3]).

Historja literatury polskiej może się już poszczycić obszerną rozprawą o wpływie Niemcewicza na twórczość autora *Grażyny* [4]), rozprawą, która ma znaczenie podstawowe dla wszelkich badań nad mickiewiczowską balladą.

Studjum to stwierdziło wpływ twórcy *Śpiewów historycznych* już w balladzie *To lubię*, a to w kombinacji motywu wzgardzonej miłości z *Edwina i Anieli* oraz *Zakonnika* z motywem porwania dziewczyny przez mściwego upiora-kochanka i z motywem pokuty porwanej po śmierci w *Alondzu i Helenie*. [5])

Gdy przyjrzymy się bliżej tym balladom, okaże się, że *Edwin i Aniela* oraz *Zakonnik* są typowemi balladami

---

[1]) Na wspomnianej rycinie zegar pokazuje trzecią godzinę, Mickiewicz zaś pisze: „Bije raz, dwa, trzy... już północna pora...“ (str. 163).

[2]) Wł. Mickiewicz: *A. Mickiewicz, sa vie et son oeuvre* (12 wyd. Paryż 1888), str. 247.

[3]) J. Kallenbach: *A. Mickiewicz*, wyd. 3, t. I, str. 131.

[4]) W. Bruchnalski: *Niemcewicz-Mickiewicz*, (*Pam. Lit.* t. 2, 3, 4, 6).

[5]) W. Bruchnalski: tamże, (*Pam. Lit.* t. 2, str. 556—560 i t. 3. str. 71).

sentymentalnemi[1]), natomiast *Alondzo i Helena* jest pomimo widocznych pseudoklasycznych skłonności stylizacyjnych[2]) balladą romantyczną, w której interwencja świata nadprzyrodzonego ma charakter całkiem realny, spotęgowany zjawieniem się nie eterycznego ducha, lecz budzącego grozę upiora.

Jaki jest zatem stosunek elementów sentymentalnych do romantycznych w balladzie *To lubię*?

Kompozycja samej ballady bez tej podbudowy, którą jest podróż poety, opiera się na zespoleniu trzech wątków konstrukcyjnych:

1) Śmierć z powodu nieszczęśliwej miłości. (Jego indywidualizacja:[3]) „płocha i nieczuła" dziewczyna doprowadza do rozpaczy zakochanego w niej cnotliwego młodziana; finałem tej rozpaczy śmierć realna, której niema w *Edwinie i Anieli* ani w *Zakonniku.*) — 2) Porwanie przez upiora. (Upiór nieszczęśliwego kochanka porywa ukochaną.)

3) Pokuta pośmiertna ducha porwanej. (Upiór porwanej błądzi za karę po ziemi, póki go zbawcze słowo nie wyzwoli.)

---

[1]) W *Edwinie i Anieli* występują znane cechy poezji sentymentalnej: Cnotliwy i rozumny Edwin, doprowadzony do rozpaczy nieczułością Anieli na jego zapały miłosne, ucieka na łono przyrody, by się żywić tem, co natura daje, i zostaje pustelnikiem. W pustelni odwiedza go jakiś podróżny, nadzwyczaj skłonny do płaczu, jak się okazuje, kobieta w męskiem przebraniu. Jest to właśnie Aniela, która przekonana, iż nieszczęśliwy kochanek umarł ze zgryzoty, udaje się za nim, by znaleźć śmierć w wspólnym grobie. Następuje czuła scena rozpoznania i szczęśliwy finał (jak w sielankach i romansach heroiczno-miłosnych). Fabuła w *Zakonniku* odznacza się analogicznemi motywami.

[2]) Są one własnością Niemcewicza, obcą oryginałowi. (Por. Kleiner: *Studja z zakresu literatury i filozofji.* Warszawa 1925 — rozprawa p. t.: *Lewis i jego „Tales of wonder" jako źródło ballad Niemcewicza.)*

[3]) Termin, wzięty ze wskazówek metodycznych prof. Kleinera.

Konkretyzacja wątku pierwszego wywodzi swój rodowód z dawnej poezji pastoralnej. Składają się na nią dwa tradycyjne typy: 1) płochej i nieczułej dziewczyny, 2) wzgardzonego, cnotliwego młodziana.

Oczywiście pierwotnie i ta dziewczyna i ten młodzian mieli kostjumy pasterskie:[1]) (1) dumna i płocha pasterka — (2) odtrącony pasterz. W tej też pierwotnej formie odnajdziemy ów typ pierwszy w dalszej twórczości Mickiewicza w postaci Zosi z części II *Dziadów*.

W związku z temi typami rozwijał się swoiście w poezji sentymentalnej motyw śmierci z powodu nieszczęśliwej miłości. W dawnej sielance urządzał wzgardzony pasterz próbę samobójstwa z powodu nieszczęśliwej miłości lub groził dumnej i nieczułej pasterce, że z rozpaczy popełni samobójstwo. W dalszych stadjach, rozwijających się już pod wpływem angielskiej „poezji grobów“ (elegje, dumy, ballady sentymentalne, romanse), nieszczęśliwy kochanek, który zczasem zatracił kostjum pasterski, usycha najczęściej z miłości (φθίσις) lub naprawdę popełnia samobójstwo.

W formie ftizy przeszedł ten motyw z tradycji sentymentalizmu do ballady *To lubię*.

W indywidualizacji jego nastąpiło dalsze modyfikowanie: Maryla nie jest pasterką, ale córką pierwszego urzędnika w powiecie[2]), Józio także nie jest sielankowym pasterzem, choć jest podobnie jak elegijni pasterze czułym kochankiem[3]) i podobnie umiera jak oni[4]). Grób jego nad rzeczułką przypomina kurhanki nieszczęśliwych pasterzy, leżące nad stru-

---

[1]) Por. O. Netoliczka, *Schäferdichtung und Poetik im XVIII Jahrhundert* (*Vierteljahrschrift für Litteraturgesch.*, t. I, 1870); zob. pieśń 18-a ks. III Karpińskiego *Do Zosi*, sielanka IV *Rozstanie się z Medorą*.

[2]) Modyfikacja ta, jak wykazał prof. Bruchnalski, znajduje się już u Goldsmitha, od którego przejął fabułę Niemcewicz.

[3]) Młody, cnotliwy, nieśmiały, czuje zapały miłosne, płacze dniami i nocami, mówi ze łzami i wydaje jęki, które nie ubodły.

[4]) Nędzny w oczach prawie znika. — Poszedł i umarł z miłości.

mykiem: „Tu nad rzeczułką, w tym zielonym grobie, złożone jego są kości".

O ile wątek pierwszy stoi w związku z tradycją sentymentalizmu, o tyle dwa dalsze mają charakter romantyczny przez wprowadzenie świata nadzmysłowego, który wkracza w moralne sprawy świata ziemskiego. Wobec tego kwestję ich rodowodu i modyfikacyj wypadnie tu pominąć, jako nie należące do tematu.

Na uwagę zasługuje ten szczegół, że w kreśleniu wizyj upiorów Maryli i Józia znać zbliżenie się do eteryczności duchów poezji sentymentalnej, względnie dążność do zacierania rysów romantycznej grozy, w czem dopomaga poecie używanie wyrażeń zdrobniałych wedle sentymentalnej maniery.

Oto, jak wygląda „straszna martwica":

Białe jej szaty, jak śnieg białe lica,
Ognisty wieniec na skroni

a potem:

Skinęła tylko, widać radość z oczek,
Mieni się w parę cieniuchną.
Ginie, jak ginie bladawy obłoczek,
Kiedy zefiry nań dmuchną.

O Józiu zaś czytamy, że

Przyleciał..... w straszliwej postawie,
Jak potępieniec ognisty

a dalej:

Porwał, udusił gęszczą dymnych kłębów,
W czyścowe rzucił potoki....

Jak ta „straszliwa" postawa wyglądała, tego poeta nie podaje.

Zachodzi jednak pytanie, czy istotnie w konstrukcji ballady *To lubię* nastąpiło zespolenie wątku sentymentalnego z romantycznemi wątkami, czy może wątki nie dałyby się sprowadzić do jednego motywu romantycznego, t. j. do mo-

tywu porwania dziewczyny przez mściwego upiora-kochanka, który występuje w *Lenorze* Bürgera lub *Alondzu i Helenie* Niemcewicza.

Otóż stwierdzić należy, że motyw zemsty upiora przez porwanie traktowany jest w wspomnianych balladach romantycznych jako kara za zbrodnię, a więc za zdradę lub złamanie świętej przysięgi lub wiary. W tem też ujęciu wystąpi w dalszych balladach Mickiewicza. Natomiast nie jest to kara za „nieczułość" na zabiegi miłosne. Toż „nieczułość" zagrodzi i Zosi w części II *Dziadów* drogę do nieba, ale pokuta jej nie będzie miała znamion upiornej zemsty czyścowych mocy.

Gdyby Mickiewicz pokusił się był o przedstawienie skutków nieszczęsnej „nieczułości" na modłę sentymentalną, wówczas po śmierci młodzieńca mogłyby nastąpić zgryzoty „nieczułej" i płochej dziewczyny, żale na jego grobie koło strumyka, nawet „wywoływanie ducha z mogiły", t. j. halucynacje czy iluzje eterycznej wizji ducha, ukazywanie się kochanka we śnie, albo też śmierć dziewczyny i wspólny grób. Jeżeli jednak poeta wyzyskał śmierć Józia jako przejście do pomysłu romantycznego i jeżeli wprowadził następnie porwanie „nieczułej" Maryli przez upiora, to jest w tem pewna nowość i niespodzianka, jest i odstąpienie od tradycji, ale takie, które nie jest wadą utworu.

Dzięki bowiem wprowadzeniu romantycznego aparatu grozy w związku z sielankowo-sentymentalnym konfliktem nadaje Mickiewicz całej balladzie niezwykłą humorystyczną barwę, co leżało zresztą w jego intencjach, a czego nie uczynił w innych balladach, z romantycznym motywem zemsty sił nadprzyrodzonych traktowanym poważnie (*Lilje, Świtezianka, Rybka, Ucieczka).* I w tem leży właśnie walor artystyczny zespolenia wątku sentymentalnego z romantycznemi.

W następujących chronologicznie po balladzie *To lubię* utworach, opatrzonych przez autora podtytułem „ballada“, t. j. w *Rękawiczce*, przełożonej z Schillera, w *Liljach* i w *Tukaju*, można wskazać zaledwie drobiazgi wpływów poezji sentymentalnej.

I tak w przekładzie *Rękawiczki* uderza użycie obcych imion Emrod i Marta, do których polska poezja sentymentalna odczuwała sympatję wyrazową [1]). Poza tem w technice przekładu zaciekawiają rysy, odnoszące się do psychiki momentu dziejowego i psychologizacji występujących osób. Moment kulturalny „czułej“ miłości rycerskiej uwydatnia tłumacz wybitniej niż oryginał:

Und rings auf hohem Balkone — A gdzie wzniosły krążył ganek,
Die Damen im schönen Kranz — Rycerze obok kochanek.

Sympatja wyrazowa dla określnika „czuły“, który ma odpowiadać niemieckiemu „heiss“, t. j. gorący (zatem raczej „namiętny“), ujawnia się w następującym okresie, w którym tłumacz położył też nacisk na wymowność uczuć:

Herr Ritter, ist Eure Liebe so heiss,
Wie Ihr mir's schwört zu jeder Stund,
Ei, so hebt mir den Handschuh auf!

Kto mię tak kocha, jak po tysiąc razy
Czułemi przysiągł wyrazy,
Niechaj mi teraz rękawiczkę poda.

W niewykończonej balladzie *Tukaj czyli próby przyjaźni* interesują nas również tylko drobne szczegóły. Do tych należy osjaniczny koloryt księżycowy, który kojarzy się z rodzimą scenerją:

A srebrzysta twarz miesiąca,
To grubawe mgły roztrąca,
To się znowu we mgle topi.

---

[1]) O ornamentach pseudoklasycznych — por. Kallenbach: *A. Mickiewicz*, wyd. 3, t. I, str. 133.

Znajduje się tu też tradycyjny okaz sentymentalnej poezji: pustelnik, który odgrywa w balladzie tej dość znaczną rolę.

Jeden z ośrodków akcji: wyprawa do gaiku przy świetle księżyca dla dokonania czarów, nie pochodzi z poezji sentymentalnej, ale zaczerpnięty został prawdopodobnie z ludowości.

Ta właśnie ludowość, złączona z romantyczną koncepcją upiora-mściciela, nadaje zarazem wyraziste piętno nowego kierunku literackiego balladzie p. t. *Lilje*.

W ślad za zbliżeniem się do świata pojęć ludowych poszło i ukształtowanie psychiki działających osób w duchu naprawdę romantycznym. Życie emocjonalne Pani i obu braci odznacza się dynamiką, jest naprawdę namiętne, impulsywne. Bohaterką staje się kobieta zbrodniarka, nie abstrakcyjne wcielenie występku, ale kobieta, przedstawiona pomimo ogólnej nazwy „Pani“ w pełni rozległego życia psychicznego, w całej grozie złego sumienia, które doprowadza ją prawie do nieprzytomności na samą myśl o powrocie zabitego męża.

Dynamika uczuć usuwa z utworu tony sentymentalne. Pozostają tylko niektóre ornamenty i środki artystyczne poezji sentymentalnej.

Do pewnego stopnia przypomina kurhanki sielankowych pasterzy grób „pana“, pokryty cały kwiatami a leżący „w gaju, na łączce przy ruczaju“.

W pieśni ludowej o „złej pani“ odpowiada temu inna wersja:

W ogródku go schowała,
Rutki na nim zasiała.

Tradycyjnym typem jest — jak już zauważono — pustelnik, który tu mieszka w chatce nad strumykiem i który nad udręką Pani sentymentalnie

. . . . . westchnął głęboko
I łzami zalał oko,
Oblicze skrył w zasłonie,
Drżące załamał dłonie.

Echo, które w sielankach przedrzeźnia się kochankom lub powtarza ich żale, tutaj spełnia inną rolę: potęguje grozę wyrzutów sumienia. Pojawia się tu też ulubiony środek artystyczny poezji sentymentalnej: kontrastowanie komplikacji z prymitywem.

Mianowicie wzburzenie psychiczne Pani kontrastuje z naiwnemi pytaniami dzieci:[1])

Stoją dzieci przed bramą:
„Mamo, wołają — mamo!
A gdzie został nasz tato?“
„Nieboszczyk? co? wasz tato?“
— Nie wie, co mówić na to —
„Został w lesie za dworem,
Powróci dziś wieczorem“.

Użycie tego środka niesłychanie sztucznego nieraz w poezji sentymentalnej przysłużyło się w nadzwyczajny sposób psychologicznej analizie zbrodni.

Mickiewicz oddala się w rozwiązaniu problemu winy i kary od zabarwionego okrucieństwem „naturalizmu“ pieśni ludowej, wprowadzając motyw zemsty upiora, a braciom zabitego wyznaczając odmienną niż w wersji ludowej rolę.

Zebrawszy naloty sentymentalizmu w *Tukaju* i *Liljach*, sięgnijmy w dalsze regjony twórczości młodego chorążego romantyki.

Tezę romantyzmu w szacie poetyckiej rozwija Mickiewicz w wierszu *Romantyczność* (styczeń 1821)[2]), który miał znaczenie programowe dla całego zbiorku.

W utworze tym przeciwstawia poeta światopoglądowi wieku oświecenia światopogląd romantyczny w słowach:

Czucie i wiara silniej mówi do mnie,
Niż mędrca szkiełko i oko.

---

[1]) Por. w IV cz. *Dziadów:* Gustaw i dzieci Księdza.

[2]) Najbliższy *Liljom* chronologicznie *Kurhanek Maryli* będzie omówiony wraz z *Dudarzem* w związku z osobistą poezją miłosną.

Wyraża w nim nadto głęboką wiarę w istotny związek świata realnego z światem ponadrealnym, co — jak wspomniano — jest jednem ze znamion nowej, romantycznej postawy uczuciowej wobec życia.

Stwierdziwszy ten ogólny charakter utworu, a w szczególności romantyczne ujęcie wizji ducha, możnaby na tem poprzestać, skoro zagadnienie pracy dotyczy tylko sentymentalizmu.

Wszelako ta okoliczność, że przedstawicielem uczuciowości romantycznej jest w tym utworze obłąkana dziewczyna (z czego nawet krytyka czyniła zarzut Mickiewiczowi), każe zająć się bliżej tą kwestją ze względu na mogące tu wchodzić w grę tradycje sentymentalizmu.

Obłąkanie z przyczyn natury erotycznej było w tym czasie jednym z ulubionych motywów romansu sentymentalnego, jak np. w powieści pani Cottin *Malvina* lub w Kasperowskiego *Cierpieniach Elwiry* [1]). W istocie jednak obłąkanie, tak jak je pojmowała poezja sentymentalna, jest czemś zupełnie innem niż obłąkanie Karusi w *Romantyczności*. U Malwiny z powieści pani Cottin polega obłąkanie na patologicznej melancholji, połączonej z paranoją. Jest to zatem zubożenie życia psychicznego, stępienie władz poznawczych wszelkiej kategorji, które uniemożliwiłoby wytworzenie się nowej sfery wyobrażeń o świecie ponadrealnym. Elwira zaś w powieści Kasperowskiego błądzi wśród mogił pełna żalu za zmarłym Albinem i zatapia się w patologicznej melancholji, która wywołuje u niej nietyle realną halucynację wzrokową ducha zmarłego, ile raczej iluzję, spowodowaną ustawiczną absorbcją myśli jednem wyobrażeniem.

W *Śnie Marysi* Niemcewicza, którą podawano jako pierwowzór *Romantyczności* [2]), niema motywu obłąkania,

[1]) Na możliwy wpływ tej powieści zwrócił uwagę prof. Bruchnalski w swem studjum: *Niemcewicz — Mickiewicz* (*Pam. Lit.* t. III, str. 75).

[2]) Na wpływ tego utworu wskazuje prof. Bruchnalski (tamże, str. 74).

natomiast zmarły kochanek objawia się kochance jako wizja senna, a dalsza część widzenia po przebudzeniu się Marysi może być uważana za kontynuację zwidzeń sennych w stanie półsnu względnie półjawy, t. j. w stanie niepełnej świadomości.

Innym pierwowzorem Karusi, już nie z sentymentalnej tradycji, jest Ofelja z szekspirowskiego *Hamleta*, z którego motto położył Mickiewicz na czele *Romantyczności* bezpośrednio przed wydaniem *Ballad i romansów*. Wszelako i u Ofelji zaburzenie władz psychicznych ma charakter demencji i oznacza również zubożenie życia psychicznego, stępienie zdolności poznawczych.

Mickiewiczowska Karusia w biały dzień na ulicy miasteczka odczuwa obecność zmarłego kochanka w sposób niezwykle intensywny i dostrzegany przez otoczenie. „Obłąkanie“ jej nie jest tedy bezwzględnem stępieniem władz umysłowych, ale przeciwnie wybitnem spotęgowaniem władz irracjonalnych, wzmożeniem ich sprawności do tego stopnia, że w najwyższem nasileniu dochodzą, choćby kosztem władz racjonalnych, do odkrycia tego, co utajone i nadprzyrodzone.

Tak ujęte „obłąkanie“ jest jednym z tych chorobowych czy chorobliwych stanów psychicznych, które tak szczególną wartość poznawczą posiadały dla światopoglądu romantycznego, sprzyjając rozszerzeniu sfery poznania poza świat realny i stwierdzając związek uczuciowy między światem nadprzyrodzonym a światem zmysłów.

Nie o formę tych stanów tu idzie, nie o to, że mógł nim być nawet specyficzny rodzaj obłąkania, lecz o ich wartość uczuciową i poznawczą dla psychiki ludzkiej.

To też „prostota“ krzyczy:

Mówcie pacierze!...
Tu jego dusza być musi.
Jasio być musi przy swojej Karusi,
On ją kochał za żywota.

A poeta dodaje:

I ja to słyszę i ja tak wierzę,
Płaczę (!) i mówię pacierze.

Ani gmin, ani poeta nie solidaryzują się tu z patologją zjawiska, z jego bezpośrednią formą, ale z odczuwaną przez obu wartością poznawczą, opartą na irracjonalnych związkach w wszechświecie, wynoszonych przez romantyzm, a uznawanych w sferze wyobrażeń ludowych.

Wystąpi to tem silniej, kiedy na słowa mędrca, co „szkiełkiem i okiem" bada prawdy świata, odpowie poeta już nie tak, jak pierwej:

I ja to słyszę i ja tak wierzę,

lecz

Dziewczyna czuje...
A gawiedź wierzy głęboko,
Czucie i wiara silniej mówią do mnie,
Niż mędrca szkiełko i oko.

Indywidualizacja motywu obłąkania jest zatem w *Romantyczności* pojęta nie w duchu sentymentalnym, lecz nawskroś romantycznym[1]).

---

[1]) Założono poprzednio, że uczuciowość „mistyczna" jest jedną z zasadniczych form przejawiania się uczuciowości romantycznej. Nie stoi temu na przeszkodzie fakt, że poeta romantyczny wprowadza często do swej twórczości najrozmaitsze gusła i zabobony ludowe, w które wcale nie wierzy.

Znaczenie ich dla romantyka polega bowiem na tem, że w najgłębszej treści tych wierzeń spoczywają pierwiastki o zasadniczej wartości w romantycznym poglądzie na świat, pierwiastki, będące nieraz wspólnym udziałem romantyka i psychiki ludowej.

Idzie tu o „uczuciowość mistyczną", która wyraża się tu i tam, a nie o jej zindywidualizowaną formę, czy nawet patologję uzewnętrznienia.

W tem też leży istotna różnica między traktowaniem świata nadprzyrodzonego w poezji romantycznej i „przedromantycznej" w której świat ten był tylko estetycznym rekwizytem (najczęściej mitologją, snem;

Powrót taty, ballada, której źródłem była szczera, wyniesiona z domu religijność poety, tylko przez wybór dzieci jako postaci ważnych pozostaje w związku z poezją sentymentalną.

Uderza w niej wzruszenie, wywołane przez szczerość i prostotę dziecięcą u ludzi skomplikowanych etycznie, co — jak już zauważono [1]) — jest ulubionym motywem sentymentalnym [2]).

Dotychczasowe rozważania wskazały, że stosunkowo najsilniej oddziaływała na Mickiewicza tradycja sentymentalizmu w zakresie motywów erotycznych. Z tym samym objawem spotykamy się też i w *Świteziance* (sierpień 1821), chociaż konstrukcja tej ballady ma charakter romantyczny przez oparcie jej na motywie interwencji mocy nadludzkich.

Balladę tę rozpoczyna sielankowo-rokokowy [3]) obrazek miłości Strzelca i dziewczyny z lasu, którzy

> Brzegami sinej Świteziu wody
> Idą przy świetle księżyca.

---

baśniową fikcją, dopełniającą realne życie, sferą ludowego zabobonu, odtwarzanego z pełnem przeświadczeniem o jego bezsensie i szkodliwości kulturalnej, nierzadko też celową mistyfikacją).

[1]) Por. uwagi o *Liljach*.

[2]) I tak np. w dramacie sentymentalnym Kotzebuego p. t. *Menschenhass und Reue* wzruszenie, spowodowane widokiem dzieci, wywołuje tak silną przemianę psychiczną u ich ojca, że ten postanawia pogodzić się z żoną, której przed chwilą nie chciał bezwarunkowo przebaczyć zdrady małżeńskiej. — Stiehler zwraca uwagę, że motywu tego skwapliwie używał Iffland w swych „Rührstückach", w których z wyraźnem wysileniem wprowadza dziecko i dziecięcość w przeciwstawieniu do intryg i zawikłań uczuciowych, przez co osiąga efekty wzruszeniowe. Poprzedników pod tym względem miał w *Amalji* Chr. Fel. Weissego, Lessingu (*Miss Sara Sampson*), wspomnianym Kotzebuem i w Gemingenie *Hausvater (Das Iffland'sche Rührstück* — Hamburg — Lipsk 1898).

[3]) Co do stylu rokokowego tej ballady por. szkic J. Kleinera: *Od kogo Świtezianka mickiewiczowska nauczyła się fortelów* (Tyg. Ilustr. 1925).

Ona mu z kosza daje maliny,
A on jej kwiatki do wianka.

A dalej:

Każdą noc prawie o jednej porze,
Pod tym się widzą modrzewiem.

„Świteziu wody“ zastępują w tym obrazku strumyk w dekoracji sielankowej. Udzielanie malin z kosza kochankowi i zbieranie kwiatów do wianka — to znane elementy treściowe sielanki wieku XVIII, a zwłaszcza tak bardzo ulubionej przez Mickiewicza sielanki Karpińskiego p. t. *Laura i Filon* [1]). Jest do niej „Świtezianka“ jeszcze o tyle podobną, że i tam kochankowie schodzą się przy świetle księżyca, wprawdzie nie pod modrzewiem, ale pod jaworem.

Po linji sielankowej introdukcji podąża w „Świteziance“ dalszy moment: namowa Strzelca, który prosi lubą, by przy nim została. Przybytek swój maluje w tych słowach:

Chateczka moja stąd niedaleka
Pośrodku gęstej leszczyny,
Jest tam dostatkiem owoców, mleka,
Jest tam dostatkiem zwierzyny.

Opis ten przypomina chatki sielankowych pasterzy, w których upodobała sobie moda sentymentalna. Są to owe, wspomniane już przez Starościnę w *Powrocie posła*, „kabanki“ na zielonym, „ryważu“ jasnego strumyka, w cichej „solitudzie“, gdzie za pokarm służą *des fruits, du lait.*

Na podejrzliwość i nieufność dziewczyny z lasu, która pod tym względem przypomina znów pasterki z sielanek [2]),

[1]) Zwrócił na to uwagę już prof. Tretiak w objaśnieniach do dzieł Mickiewicza (wyd. Tow. im. Mickiewicza we Lwowie t. I), gdzie wskazał też na podobieństwa pod względem formy.

[2]) Zdrada miłosna i spowodowana nią kara ze strony osoby zdradzonej, która występuje w imieniu sił nadprzyrodzonych — to już motyw

odpowiada jej luby uroczystą przysięgą wierności w patosie „czułych kochanków". Po przysiędze następuje pożegnanie Strzelca z dziewczyną, która odchodzi z wiankiem na głowie, niby pasterka. Napróżno goni za nią zakochany Strzelec; dziewczyna znika jak lekki powiew wietrzyka.

Osamotniony kochanek błądzi pełen tęsknoty nad brzegami jeziora. Czy może będzie swe żale wiatrom powierzał, jakby to z tradycji wynikało?

Otóż nie, bo teraz następuje przejście do osnowy romantycznej. Nie jest ono jednak nagłe i nieumotywowane. Dziewczyna z lasu to nie jakaś znajoma Strzelca, niby sielankowa Dafne lub Chloe, ale tajemnicza istota, która niewiadomo skąd przybywa i dokąd znika, co jej pochodzenie ze sfer nadprzyrodzonego świata czyni wysoce prawdopodobnem.

Przejściem do katastrofy jest próba wierności Strzelca. Z jeziora wyłania się piękność wodna, która go kusi i odpędza wspomnienie dawnej kochanki. Zjawa ta ma raczej kształty zwiewne, eteryczne i powabne, niż realne i wzbudzające grozę, co tem silniej uwydatnia jej piękność [1]). Gdy Strzelec ulega pokusom, świtezianka, którą jest właśnie owa dziewczyna z lasu, porywa go w głębiny jeziora z zemsty za złamanie przysięgi [2]).

---

ballady romantycznej, nie sielanki, podczas gdy z tradycji sielankowej pochodzi motyw podejrzliwości ze strony jednego z kochanków, który występuje w „Świteziance" tylko w słowach dziewczyny z lasu. Przyłączają się do tego szczegóły drugorzędne: dziewczyna z lasu przeciwstawia „słowiczym głosom" mężczyzny „lisie zamiary" (wyobrażenia z życia pasterskiego).

[1]) Przypomina ta zjawa Marylę — martwicę z „To lubię".

[2]) Jest to bardzo ciekawa indywidualizacja wspomnianego już poprzednio motywu romantycznego — porwania przez siły nadprzyrodzone (upiór) za złamanie wiary, odznaczająca się przewagą elementów baśniowych nad balladowemi. Kwestja ta wymagałaby osobnego omówienia. —

Ale nie na tem koniec. Duch Strzelca błądzi po śmierci na miejscu dawnych schadzek miłosnych i pokutuje za popełniony grzech. Powtarza się scena, przypominająca początek dziejów miłości:

Dotąd przy świetle księżyca
Snuje się para znikomych cieni:
Jest to z młodzieńcem dziewica.

Ona po srebrnem pląsa jeziorze,
On pod tym jęczy modrzewiem.
Któż jest młodzieniec? Strzelcem był w borze.
A kto dziewczyna? Ja nie wiem.

Ten nawrót do wstępnego motywu, choć treściowo odmienny, uwydatnia rolę, jaką odgrywa introdukcja sielankowa. Na tle początkowej idylli, do której nawiązuje zakończenie utworu, tem wyraziściej zarysowuje się romantyczność katastrofy. Motywy sentymentalne stają się narzędziem do osiągnięcia efektu poetyckiego drogą kontrastu.

Najbliższą czasowo „Świteziance" jest ballada *Świteź*. Na niej stwierdzić można, jak szczególnie na tle motywów erotycznych występują u Mickiewicza reminiscencje sentymentalizmu, a z brakiem ich ustępują miejsca elementom romantycznym. Baśniowość ludowa, czar przyrody litewskiej, poezja dawnych wieków, nadają utworowi charakter wyłącznie romantyczny. Nawet córka Tuhana, która przypomina zlekka Zylę i Żywilę, pozbawiona jest sentymentalnej przesady. Odznacza się zgodnie z duchem dawnych wieków tężyzną moralną, ale nie ma cech amazonki lub kobiety-polityka.

Źródłem jest, jak wykazał prof. Kleiner w szkicu wspomnianym, powiastka Wielanda, przełożona przez Mostowską — ale co tam jest zabawką, tu stało się prawdą.

Balladą, również wolną od sentymentalizmu, jest *Pani Twardowska*, oparta wyłącznie na motywach ludowych i romantycznych, w której dawność, przepojona staropolskim humorem, wykluczała wszelkie ornamen'y sentymentalne.

Reminiscencje sentymentalizmu wracają w związku z motywem erotycznym w *Rybce*. Konstrukcja „Rybki" opiera się na wziętym z życia realnego motywie porzucenia przez niewiernego kochanka uwiedzionej dziewczyny wraz z dzieckiem, płodem miłości, i na romantycznym motywie kary ze strony świata nadziemskiego, wykazującym w indywidualizacji elementy baśniowe.

Dwa wskazano dotąd źródła literackie pierwszego motywu konstrukcyjnego: *Zimę* Niemcewicza[1]) i *Kindesmörderin* Schillera[2]). Ze względu na koloryt ludowy i brak motywu dzieciobójstwa bliższą „Rybce" jest „Zima", choć podobieństwa frazeologiczne z utworem Schillera nie dadzą się zaprzeczyć.

W wspomnianej balladzie Niemcewicza brak jest jednak elementów uczuciowości romantycznej. U źródła jej leży tendencja humanitarna wieku oświecenia. I przedewszystkiem tę właśnie stronę społeczno-humanitarną fabuły uwydatnić pragnie autor „Śpiewów historycznych" tym szczegółem, że uboga i osamotniona dziewczyna tuła się z dzieckiem wśród mrozu i zawieruchy zimowej. Finałem jest omdlenie dziewczyny z żalu i trudu, a następnie śmierć jej i dziecka na mrozie. Zakończenie, typowo odpowiadające znanym już predylekcjom poezji sentymentalnej.

W ujęciu tego motywu u Mickiewicza występuje również do pewnego stopnia sentymentalizm. Drogę do szczęścia zagradza ubogiej Krysi mickiewiczowskiej nierówność społeczna między nią a ukochanym (rys znany z romansów

---

[1]) Por. prof. Bruchnalski: *Niemcewicz-Mickiewicz*. (Pam. Lit. t. III, str. 62—63).

[2]) Por. prof. Szyjkowski: *Schiller w Polsce* (Kraków 1915), str. 189.

sentymentalnych). Jasny pan, choć przysięgał Krysię poślubić, bierze księżniczkę za żonę.

Wtedy to Krysia jak nieszczęśliwie zakochana pasterka:

Rozpuściła na wiatr włoski
I łzami skropiła lica.
Przybiega na koniec łączki,
Gdzie w jeziora wpada rzeka;
Załamuje białe rączki....

Narzeka tedy gorzko na swą dolę, lecz żale swe powierza nie wiatrom, jak jej pierwowzory z elegij sentymentalnych, ale — niby słuchając głosu prastarej tradycji ludowej z czasów pogańskich — zwraca się do bogiń wodnych, świtezianek z prośbą o pomoc.

Rozpacz z powodu nieszczęsnej miłości popycha Krysię do samobójstwa. Rzuca się w wodę i ginie w odmętach.

Na tym jednak sentymentalnym efekcie nie kończy się akcja ballady. Wybija się teraz rola dziecka, które w „Zimie“ miało tylko znaczenie uboczne. W „Rybce“ natomiast dziecko swem opuszczeniem i słabością wzrusza starego sługę ze dworu, który postanawia się niem zaopiekować, co więcej, staje się ono realną przyczyną interwencji matki z zaświata.

Akcja wchodzi na tory baśni ludowej, czy metamorfoz greckich, do których dołącza się romantyczny motyw zemsty z zaświata za zdradę miłosną, przyczem indywidualizacja tego motywu występuje znów w innej niż dotąd postaci.

Krysia, zamieniona w rybkę, przybiera na się postać świtezianki i karmi codzień swe dziecię. A kiedy pewnego razu jasny pan, co uwiódł Krysię, wybiera się z żoną na przechadzkę nad brzegiem rzeki, ginie bez śladu i nie wraca do domu. W ten sposób spełnia się zemsta skrzywdzonej dziewczyny-świtezianki:

Na brzegach porozrzucana
Wala się odzież bez ładu;
Ani pana, ani pani
Nie widać nigdzie ni śladu.

Tylko z zatoki połową
Sterczał wielki głazu kawał,
I dziwną kształtu budową,
Dwa ludzkie ciała udawał.

Stary sługa, dorozumiewając się przyczyny nieszczęścia, wzywa Krysię, by jak zwykle przyszła do dziecięcia. Napróżno jednak, bo odpowiada mu tylko echo, tym razem posępne i groźne.

Groza wydarzenia jest tak silną, że wywiera piorunujące wrażenie i na starym słudze. Wszelako w odmalowaniu tego wzruszenia wkrada się rys sentymentalnej przesady. Stary sługa ma bowiem w sobie coś z głupowatego obłąkańca w chwili, gdy otrząsa się z silnego wrażenia, choć widać, że obłąkanym nie jest:

Dzieciątko na ręce bierze,
Śmieje się dzikim uśmiechem.
I odmawiając pacierze
Wraca do domu z pośpiechem.

Jeżeli dzięki wprowadzeniu kochanki-wieśniaczki tem silniej zaznacza się tradycyjne ujęcie motywu erotycznego na modłę sielankowo-elegijną, a nawet romansową, to jednak stwierdzić należy, że w porównaniu z „Zimą“ są w tej balladzie elementy sentymentalizmu nikłą podbudową, na której spoczęło oryginalne rozwinięcie romantycznego pomysłu.

Zbiór „Ballad i romansów“ był niby wiankiem poetycznych kwiatów, poświęconych w darze druhom-Filomatom i Maryli-kochance.

To też nazwę kwiatuszka nosi ten wierszyk, który jako dedykacja poetycka znajduje się na czele zbiorku. Jest nim *Pierwiosnek*. Snuje się w tym utworze znów motyw sielankowy w związku z uczuciem miłości dla Maryli.

Kochanek-poeta, niby czuły pasterz z sielanki, pragnie uświetnić swą ukochaną. Szuka tedy po polu kwiatków, z któ-

rych mógłby spleść piękny wianek, coby się i druhom podobał i kochance.

Z zimowych obsłonek wynurza się kwiatuszek pierwiosnek, pragnący użyć jasności wiośnianej pomimo, że po zimie trwają jeszcze ślady na polu. On to nawija się poecie i rozpoczyna z nim rozmowę, wychwala swą świeżość wiośnianą i naprasza się do „wianka nad wianki". Zapewnia, że przyjaciele poety powitają go mile, a czy godny jest rączek „niebieskiej Marylki", o tem ona sama zawyrokuje, jeśli pierwszy młodości pączek łzą obdarzy.

Wiersz cały utrzymany jest w tonie sentymentalnym, co się wskutek nadmiaru zdrobnień tem silniej uwydatnia.

Sam motyw zbierania kwiatów do wieńca ukochanej, względnie wychwalania ich jako przyszłej ozdoby dla kochanki lub też ogólne związanie ich z miłością, posiadał już długą tradycję w poezji sentymentalnej. Dla przykładu przytoczyćby można sielankę samego Gessnera *Die Nelke* (38) lub XVIII odę Kniaźnina. Jeśli idzie o bezpośredni przykład, który mógł autora „Ballad" do tego zachęcić, to są nim dwa wierszyki Schillera z początkowej doby jego twórczości, stojącej jeszcze wybitnie pod znakiem sentymentalizmu, t. j. *Die Blumen* (1781), a w wyższym stopniu *An den Frühling* (1782) [1]).

---

[1]) Powiada młodzieniec do kwiatków w wierszu *Die Blumen:*

Wenn euch meine Hände pflücken
Ihr (t. j. kochance) zum zarten Liebespfand,
Leben, Sprache, Seelen, Herzen,
Stumme Boten süsser Schmerzen,
Goss euch dies Berühren ein...

Wiersz *An den Frühling* poświęcony jest w całości zbieraniu kwiatów jako daru dla ukochanej:

Willkommen, schöner Jüngling!
Du Wonne der Natur!
Mit deinem Blumenkörbchen
Willkommen auf der Flur!

Użycie tego motywu w „Pierwiosnku“ ma wartość aluzji do pełnej świeżości poezji młodego pioniera romantyki, poezji, która tak jak pierwiosnek ze szronu, wychyla się z mroźnych obsłonek pseudoklasycyzmu, i złożoną została niby skromny kwiatuszek „niebieskiej Marylce“ w hołdzie, a przyjaciołom na pamiątkę szczęśliwych chwil młodości.

„Pierwiosnek“ ubrany jest w formę kompozycyjną dialogu poety z kwiatkiem. Wprowadzenie rozmowy kwiatów nie było rzeczą nową. Poezja sentymentalna zwykła była „uczłowieczać“ na swoją modłę przyrodę organiczną, a więc rośliny i zwierzęta. Domagał się tego wyraźnie Delille w *Ziemianinie*[1]), stosowano to „uczłowieczenie“ i przedtem tak, że rozmowa człowieka z kwiatuszkami lub kwiatów między sobą była zwykłą w poezji sentymentalnej alegorją, bardzo rozpowszechnioną. W polskiej poezji możnaby np. wskazać pieśń Karpińskiego (II 5), w której przemawia róża.

Ei! ei! da bist ja wieder!
Und bist so lieb und schön!
Und freun wir uns so herzlich,
Entgegen dir zu gehn.

Denkst auch noch an mein Mädchen?
Ei, Lieber, denke doch!
Dort liebte mich das Mädchen,
Und's Mädchen liebt mich noch!

Fürs Mädchen manches Blümchen
Erbat ich mir von dir
Ich komm und bitte wieder,
Und du? — du gibst es mir?

Willkommen, schöner Jüngling,
Du Wonne der Natur!
Mit deinem Blumenkörbchen
Willkommen auf der Flur!

Na wpływ tego wiersza zwrócił już uwagę prof. Szyjkowski (*Schiller w Polsce*, Kraków 1915), str. 190.

[1]) Por. w przekładzie Felińskiego (Warszawa 1816) str. 350.

W naszym wypadku jest to prawdopodobnie bezpośredni wpływ wierszyka Goethego *Das Blümlein Wunderschön* [1]).

[1]) Na wpływ tej „ballady“ (tak nazwał ten wierszyk sam Goethe), zwrócił uwagę prof. Tretiak *Młodość Mickiewicza* t. I, str. 278—279 (Petersburg 1898).

Treść tego wiersza jest następująca: Uwięziony hrabia, patrząc przez okno swej celi na łąkę, szuka kwiatka, któryby się stał jego ulubieńcem. Żaden z kwiatków, które o to proszą, nie osiąga tego zaszczytu. Hrabia marzy bowiem o niezapominajce, której nie widzi, pragnąc, by kochanka jego, uszczknąwszy ten kwiatuszek, westchnęła na myśl o lubym i zachowała go w ten sposób w pamięci.

5. Pozostałe utwory okresu balladowego.

Zanim przyjdzie przypatrzyć się świetniejszym od „Pierwiosnka“ hołdom dla „niebieskiej“ Marylki, należy kilka słów poświęcić ewolucji przejawów uczuciowych w zakresie współczesnej twórczości autora „Żywili“, której owocem są utwory, znajdujące się poza obrębem „Ballad i romansów“.

Patronuje tej twórczości liryka uczuciowa Schillera. Na tle zniechęcenia i rozczarowania, które owładnęły duszą poety w Kownie, silnie przemówić mogły doń te utwory Schillera, co uderzały w pokrewną nutę smutnych nastrojów.

Opanowawszy trudności językowe, próbuje nauczyciel kowieński przekładu wiersza *Licht und Wärme*. Znajduje w nim bowiem jedną z myśli przewodnich romantycznego światopoglądu, którą wyraził słowami:

Szczęśliwi ludzie, co za nauk skarby
Skarbu serca nie oddali.

A nadewszystko znajduje Mickiewicz w owym utworze wyraz tych stanów, które naonczas duszę jego zalewały goryczą.

Technikę przekładu wypadnie pominąć, bo nie nastręcza ona szczególnie ciekawych uwag dla naszego problemu. Na jeden szczegół charakterystyczny należy jednak zwrócić uwagę. Oto Mickiewicz tłumaczy końcowe dwa wiersze Schillera:

Drum paart zu euerem schönsten Glück,
Mit Schwärmers Ernst des Weltmanns Blick

słowami:

A najszczęśliwszy, kto jednoczy społem,
Duch zapaleńca ze światowca czołem.

Oddanie wyrażenia *Schwärmers Ernst* (powaga marzyciela) przez polskie „duch zapaleńca“ wyjaśnia istotny stosunek Mickiewicza do liryki sentymentalnej Schillera.

W tych utworach, w których Schiller zdobył się na najpiękniejszy wykwit sentymentalizmu w stosunku do ideałów wszechludzkich (np. *Die Resignation)*, wyraził on w gruncie rzeczy tylko poczucie bezsiły wobec rzeczywistości.

Przed ostremi kantami realnej sfery życia cofały się wrażliwe czułki jego nerwów. I wtedy chronił się piewca „Ideałów“ w wyżynną dziedzinę dumań i marzeń, snując w niej przędzę wiotkiego, beznamiętnego smętku i cichej rezygnacji. A kiedy z wyżyn ideału schodził w niziny rzeczywistości, wspomnienie lotu łagodziło wtedy boleść, płynącą z ograniczoności woli wobec naporu realnego świata. Problem stosunku do życia starał się tedy Schiller w swej liryce uczuciowej rozwiązać przez stworzenie dwóch odrębnych sfer: świątecznej sfery marzeń i powszedniej sfery rzeczywistości.

Tak należy sobie wyobrażać owo pogodzenie w sobie marzyciela ze światowcem, o czem wspomina Schiller w *Licht und Wärme.*

Otóż z tonem liryki sentymentalnej Schillera łączy twórcę „Romantyczności“ tylko rodzajowa wspólnota stanu duszy. Że tym mistrzem, u którego Mickiewicz szuka w tym czasie pokrewnego tonu, jest właśnie Schiller, to wynika z chronologji, w której „germanomanja“ z Schillerem na czele wyprzedziła „brytanomanję“. Wszelako nawet wtedy, gdy Mickiewicz postanawia tłumaczyć „Rezygnację“ Schillera, nie łączy obu poetów identyczność uczuciowego stanowiska. U Mickiewicza panowała nie łagodna melancholja, ale ponura rozpacz, która wzbudzała poważne obawy u przyjaciół. „Światowca czoło“ nie mogło się u niego pogodzić z po-

wagą marzyciela, mogło tylko skrywać wewnętrzny huragan cierpienia, który musiał być tem silniejniejszy, że utajony naogół w głębiach duszy, skoro życie stawało wpoprzek pragnieniom.

Pociągała zatem Mickiewicza ku sentymentalnej liryce Schillera wspólność cierpień, ale na stanowisku autora *Rezygnacji* trwale staćby nie potrafił.

I to tłumaczy, dlaczego — może nawet mimowiednie — zastąpił w przekładzie *Licht und Wärme* „marzyciela“ „zapaleńcem“.

Nawet wtedy, gdy w grudniu 1820 r. pisał do Jeżowskiego o uspokojeniu się duchowem, gdy melancholję swą określał nie jako „gwałtowną zawieruchę imaginacji“, ale jako „przyjemny smuteczek“, gdy twierdził, że „organizacja, chociaż trochę rozigrana, łatwiej się aniżeli imaginacja uspokaja“, to i wtedy światowiec bronił wchodu do najgłębszych pokładów namiętności „zapaleńca“.

To pewna, że do schillerowskiej równowagi było mu daleko, gdy pisał w tym samym liście: „Jestem mieszanina. Mogę skakać daleko, ale krokiem nierównym i tam, gdzie okoliczności popędzają“.

To też w formułowaniu uczuciowego stosunku do wszechludzkości mógł być wpływ sentymentalnej liryki Schillera tylko ogniwem pośredniem, umożliwiającem przejście do uczuciowości namiętnej.

Dowodem na to jest niewykończenie przekładu *Rezygnacji*, a nadewszystko stworzenie *Ody do młodości*.

Oda do młodości wchłonęła ożywcze idee humanitarne liryki Schillera, wyszła jednak daleko z jej kręgu, jakkolwiek Franciszek Malewski, jedyny z przyjaciół Mickiewicza, który odczuł ducha *Ody*, widział w niej tylko „córkę chrzestną“ Schillera.

Oda do młodości jest dowodem, że punkt ciężkości w zagadnieniu przełomu romantycznego nie leży w stylu.

Styl *Ody* pozostaje bowiem, jak to już wykazano [1]), pod silnym wpływem pseudoklasycznej poetyki. Jeśli zaś idzie o ideały społeczne *Ody*, to, nie wchodząc w kwestję, czy zaważył tu na szali idealizm Schillera [2]), czy teorje Helvetiusa [3]), czy racjonalistyczna atmosfera umysłowa uniwersytetu wileńskiego i lóż wolnomularskich [4]), stwierdzić należy, iż w znacznej mierze wywodzą one swój rodowód z umysłowości wieku oświecenia.

Natomiast bezwzględnie romantycznym w *Odzie* jest emocjonalny stosunek poety do świata w porównaniu z tonem uczuciowym poezji pseudoklasycznej, do której pod względem stylu Mickiewicz się zbliżał.

Różnicę tę ujął już prof. Kleiner w rozprawie o *Odzie*. Oto streszczenie poglądów w tej mierze:

Ody pseudoklasyczne były poetyczną retoryką, *Oda do młodości* zaś retoryczną poezją. Tamtym przyświecała tendencja i koncepcja myślowa, która siliła się na chłodno o energiczne ukształtowanie emocjonalności wyrazu, ale zarazem przytłaczała go balastem pojęciowych elementów. U Mickiewicza refleksyjność kojarzy się z wybitną konkretnością i obrazowością. Ekspansja woli i uczucie mocy indywidualnej przełamuje szranki myślowej koncepcji i zdobywa sobie stanowisko uprzywilejowane wśród elementów utworu.

Istotnie nie wystarczyłoby sformułowanie hasła romantycznego, by młodzi byli „rozumni szałem“ t. j. zapałem uczucia i by łamali to, czego „rozum nie złamie“, gdyby nie potęga wewnętrzna, z jaką to hasło się wypowiada.

---

[1]) Por. prof. Dobrzycki: *Klasycyzm w Odzie do młodości* (Pam. Lit., t. II), prof. Kleiner: *Oda do młodości* (Ateneum polskie, Lwów 1908, tom II).

[2]) Szyjkowski: *Schiller w Polsce*, str. 173 i nn., prof. Kallenbach: *A. Mickiewicz*, 3 wyd., t. I, str. 169 i n.

[3]) Tretiak: *A. Mickiewicz w świetle nowych źródeł* (1815—1821), Kraków 1917.

[4]) Prof. Chrzanowski: *Chleb macierzysty Ody do młodości* (Warszawa 1920).

Mickiewicz nie snuje przędzy abstrakcyjnych idei o szczęśliwości powszechnej rodu ludzkiego, nie zasyła mu z odległej sfery dumań braterskiego pozdrowienia, jak to czynił Schiller, ale ogarnąwszy wzrokiem wszechludzkość, pragnie w najwyższem nasileniu woli, a nie refleksji, brać się z rzeczywistością „za bary", by ją poddać twórczej mocy uczucia i woli człowieka:

Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga,
Łam, czego rozum nie złamie!
Młodości! orla twych lotów potęga,
Jako piorun twoje ramie!

Hej! ramie do ramienia! Zgodnemi łańcuchy
Opaszmy ziemskie kolisko!
Zestrzelmy myśli w jedno ognisko,
I w jedno ognisko duchy!
Dalej bryło z posad świata!
Nowemi cię pchniemy tory,
Aż opleśniałej zbywszy się kory,
Zielone przypomnisz lata.

Na emocjonalność *Ody do młodości* składa się tedy — alogiczna, spontaniczna wola[1]) i uczucie namiętne; o czynnikach zaś intelektualnych decyduje myślenie intuitywne, obrazowe, a nie dyskursywne[2]) i pojęciowe jak u pseudoklasyków.

I dlatego, jeżeli w liryce erotycznej długo jeszcze życie emocjonalne twórcy *Ody* szukać będzie poetyckiego wyrazu w puściźnie sentymentalizmu, to w dziedzinie oryginalnej liryki społecznej przełom w kierunku uczuciowości romantycznej można uważać już w *Odzie do młodości* za dokonany[3]).

---

[1]) Por. Emil Geiger: *Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik*, Halle 1905 (str. 20—21.)

[2]) Tamże, str. 14—15.

[3]) Racjonalizm i romantyzm w *Odzie* wnikliwie i głęboko omawia Konrad Górski (op. cit. str. 95—101).

To, co powiedziano o *Odzie*, można powtórzyć i o kontynuacji tego typu uczuciowego w pieśni *Hej, użyjmy żywota* i o tegoż transpozycji w dziedzinie uczuć ściśle religijnych w *Hymnie na Zwiastowanie N. P. Marji*, który powstał równocześnie z *Odą*.

W *Żeglarzu* (kwiecień 1821), w którym twórca *Ody* zaznaczył swoje stanowisko jednostki wyjątkowej w stosunku do otoczenia, wraca znów w związku z wspomnieniem miłości stylizacja poezji sentymentalnej, np. w następującej zwrotce:

Zamiast Piękności niebieskiego wschodu,
Walczyć z ustawną burzą, jęczeć pośród cieni,
Zamiast serc czułych, trącać o pierś z lodu,
Zamiast jej rączek, chwytać za ręce z kamienia,
I długo wśród takiego nie ustać zawodu?

A choć płynące z tego źródła smutek i zniechęcenie dalekie są od optymistycznego zapału *Ody*, to jest jednak w *Żeglarzu* romantyczna wiara w niezniszczalność ducha ludzkiego w wszechświecie:

..... gwiazda ducha zagasnąć nie zdoła,
I, raz rzucona, krąży po niezmiernej głębi,
Póki czas wieczne toczyć będzie koła.

Jest i namiętność nie zapału, lecz boleści, skrytej w głębi duszy. Daje tedy poeta drugim tylko przeczucie swej wewnętrznej burzy, głębi tej nie odkrywa.

Przeświadczony o wyjątkowości swego uczucia, nie sili się na wymowę, by druhów skłonić do sprawiedliwego osądu jego poczynań. Dumnie odgranicza się od nich i zamyka się w sobie w słowach:

Co czuję, inni odczuć chcieliby daremnie!
Sąd nasz, prócz Boga nie dany nikomu,
Chcąc mnie sądzić, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie;
Ja płynę dalej, wy idźcie do domu.

Przełom w kierunku romantycznego światopoglądu zaznacza się w tym okresie także pod względem stosunku do prawdy dziejowej. Wyrazem tego jest pisany jeszcze w stylu pseudoklasycznym wiersz *Do Lelewela* (grudzień 1821) [1]).

[1]) Por. Konrad Górski op. cit. str. 121—126.

6. Miłość do Maryli Wereszczakówny i jej tło obyczajowe.

Jeżeli bujnie rozkwitała poezja uczuć na niwie młodzieńczej twórczości Mickiewicza, to pobudką do tego najsilniejszą była miłość twórcy *Ballad i romansów* ku „niebieskiej“ Maryli Wereszczakównie.

Nie był to pierwszy poryw miłosny w życiu młodego akademika. Pragnienie miłości znalazło już wcześniej przedmiot sentymentalnych westchnień w uroczej Joasi z Zaosia, której zawdzięczamy tkliwe śpiewy poety na uczcie imieninowej, balladę *To lubię*, a może i sonety, poprzednio omówione [1]). Wszelako pierwsza ta ukochana stosunkowo nie długo pozostała na dawnym piedestale, skoro w liście do Czeczota z lipca 1821 r. [2]) wspominał kochanek, że widział Joasię „niegdyś dosyć lubianą, lubo pospolitą istotę“.

Inna miłostka ośmnastolatka ku jakiejś nieznanej bliżej Anieli w Wilnie przyniosła dużo gwałtownych wstrząśnień i płaczu [3]), ale skończyła się rychło i śladów w poezji młodego studenta nie zostawiła.

Naprawdę zaś zatargała duchową organizacją poety miłość ku Maryli, której wspomnienie przetrwało aż do zgonu kochanka.

---

[1]) Por. str. 83, 93—94.

[2]) N. P. str. 342.

[3]) Por. Kallenbach: *A. Mickiewicz*, wyd. 3, t. I, str. 60, 61.

Dzieje tego sercowego dramatu zbyt są znane, by je w szczegółach powtarzać. A zresztą jest to raczej zagadnienie biografistyki, niż badań literackich. To też wypadnie tylko kilka słów poświęcić tym momentom, które naświetlić mogą kwestję poetyckiego wyrazu przeżyć miłosnych i to w związku z omawianym problemem.

Marylę poznał Adam podczas wakacyj 1818 roku i rzecz dziwna, że miłość jego nie wybuchła odrazu, ale dojrzewała powoli, choć odtąd często w towarzystwie tej panny przebywał. W rok później (październik 1819) napisze do Czeczota: „Znałem kilka kobiet, godnych wszelkiego szacunku, znałem jedną, nad którą mi się żadna w życiu więcej nie podoba, a przecież nie upatrywałem w niej jeszcze wszystkich, jakich chciałem przymiotów, bo mam jakiś ideał kochanki dziwny, że nie powiem dziwaczny i nic nie znajdę do tego ideału podobnem".

Listy, pisane z początkiem 1820 r., świadczą, jak mile uprzyjemniał sobie poeta smutny pobyt w Kownie romansowaniem z panią Kowalską, żoną lekarza powiatowego. Co więcej, nawet smutne nastroje w tym czasie, kiedy nauczyciel kowieński zainteresował się liryką autora *Rezygnacji*, miały swe źródło w przygnębiającej loty twórcze atmosferze małomiasteczkowej, którą Malewski przyrównał (list z 9 czerwca 1820 r.) „do ucisku i nędzy Schillera w żołnierskiej szkole". Natomiast miłość do Maryli nie wydała jeszcze poetyckich plonów: u kolebki ballady *To lubię* w pierwotnej redakcji nie stała przecież Maryla, ale Joasia.

Dopiero w dwa lata po poznaniu Maryli, na wakacjach 1820 r. rozegrał się dramat miłosny poety, który niebawem miał się wyrazić i w jego twórczości.

Kto wie — może dlatego tak trwałą i głęboką była ta miłość, bo przyszła powoli, w miarę dłuższego zżywania się. Że jednak silnym bodźcem w tym kierunku były prądy uczuciowe, które szły od Wilna, a zaszczepiały się na gruncie tuhanowickim, nie ulega żadnej wątpliwości.

Mowa tu o „promienistości“ w ujęciu Tomasza Zana. Idea ta, zrazu wyszydzana, poczęła od wiosny 1820 r. szerzyć się wśród młodzieży wileńskiej, a propagatorów znalazła w członkach założonej przez Zana organizacji „Promienistych“.

W idei tej obchodzi nas tu jeden szczegół, którym jest „promionkowa“ teorja miłości.

Oto streszczenie tej teorji[1]):

„Najwyższe szczęście to miłość czysta, wolna od zmysłowości. Im doskonalszemi były osoby, które wzajemnie się kochając, obcowały z sobą, tem żywszą była rozkosz, jaką ta miłość sprawiała. Rozkosz ta polegała na wzajemnem patrzeniu na siebie, na wzajemnem wysyłaniu ku sobie promionków, które grając w oku, świadczyły o duszy, były przędzą z jej przymiotów usnutą.

Każdy przymiot według Zana wyraża się w oku osobnym promionkiem, trzema najpiękniejszemi duszy ludzkiej są: piękność, czułość, niewinność. Te otaczają duszę ludzką, jakby aureolą, a gdy się jedna taka aureola z drugą podobną zetknie, wówczas wytwarza się nad temi dwiema duszami jakby tęcza, która i świat cały dla dwojga istot miłośnie ku sobie patrzących opromienia i dusze ich powołuje ku niebu, ku źródłu wiecznej harmonji“.

Czy „promionkowa“ teorja miłości stała w jakimś związku z teorją miłości sentymentalnej doby oświecenia?

Toż ta miłość uchodziła w dobie oświecenia za prawdziwą i szczerą, która była cnotliwą, t. j. w zewnętrznych pozorach obcą fizjologji. Pojęcie to wynikało poczęści z postulatów konwencji, „dobrego tonu“, który obowiązywał we wszystkich dziedzinach życia, a poczęści z sentymentalnego charakteru odprzedmiotowionej erotyki. To też w poezji, im bardziej papierowemi były postacie kochanków, reprezentu-

---

[1]) Prof. Tretiak: *Młodość Mickiewicza*, t. I, str. 149—150 (Petersburg 1898).

jące ideał wieku w dziedzinie erotyki, tem miłość ich coraz bardziej była odbarwiona z fizjologji, jak np. w sielankach Gessnera. Życie zadowalało się konwencjonalną formułą, o zgodność treści z formą nie dbało; owszem tam, gdzie erotyka sentymentalna nie mogła ominąć realności przedmiotu, wyrażała się nie w eruptywnej, spontanicznej zmysłowości, ale w wyrozumowanej, wyrafinowanej lubieżności.

„Promionkowość“ Zana przypomina napozór „idealną miłość“ pasterzy. Wspólne jest tu zacieranie śladów zmysłowości, a poza tem piękność, czułość i niewinność, jako znane terminy sentymentalnej teorji miłości.

W istocie jednak u podłoża teorji zanowskiej nie spoczywa miękki sentymentalizm, lecz męski idealizm romantyczny o charakterze mistycznym.

Idee „promienistości“ u Zana miały swe źródło w popularnej podówczas teorji magnetyzmu zwierzęcego, czyli mesmeryzmu. Przez przeniesienie jednak tej teorji na stronę duchową człowieka nadał jej Zan piętno „uczuciowości mistycznej“ [1]).

Że istotnie stosunek swój do świata pojmował Zan w duchu emocjonalności mistycznej, świadczy o tem jego list do Maryli, pisany już znacznie później z więzienia. Oto streszczenie charakterystycznych w tej mierze części tego listu:

Człowiek jest istotą duchową, zamkniętą na pewien przeciąg czasu w cielesną powłokę. Dusza ludzka w ciągu swego pobytu na ziemi co chwila znajduje przedmioty do nieskończonego szczęścia, w przyrodzie i harmonji świata, skoro odnaleźć ją potrafi, pije słodycz, będącą przygrywką

[1]) Rzecz tę sformułował St. Szpotański (*A. Mickiewicz i jego epoka*, t. I, Warszawa—Kraków 1921, str. 78): „Od mesmeryzmu, w jego pojmowaniu materjalistycznem, do spirytualistycznego poglądu na naturę ludzką był dla Zana krok tylko jeden. Zan krok ten uczynił i wkroczył w rozległe dziedziny mistycyzmu, splatającego się z surowemi wymaganiami czystości życia duchowego“.

przyszłej, całkowitej szczęśliwości. Ziemia nie jest padołem płaczu, ale rajem. W sercu człowieka odbija się promień światła bożego; jest to żyjące w nim poczucie dobra, piękna, harmonji i szczęścia.

Promień ten boży, oświecający duszę, stanowi jej świat idealny, przezeń komunikuje się istota ludzka duchem swym z Bogiem i podnosi się ponad świat materji [1]). Uniezależnienie się człowieka od świata chciał tedy Zan zdobyć drogą pielęgnowania „uczuciowości mistycznej", której moc opierał na wyzwoleniu woli ludzkiej z pod władzy instynktów.

Wprowadzając do swej teorji miłości owe metafizyczne „promionki", wyzwalając uczucie z pęt fizjologji niższych zmysłów, pragnął Zan przez związek z ponadrealnemi czynnikami duchowemi dać jej wartość trwałą, niezależną od materjalnego podłoża.

Stąd do teorji o predestynacji kochanków był zaledwie jeden krok.

Że w zachowaniu się pana Tomasza zaznaczyły się wpływy mody sentymentalnej, łączące się u niego z predylekcją dla Sterne'a, to rzecz inna; że w towarzystwie wileńskiem chwytano z „promienistości" wpół żartem, wpół serjo objawy zewnętrzne wedle mody sentymentalnej, to także zrozumiałe. Niemniej faktem jest, że jakościowo była teorja „promionkowej" miłości czemś różnem od „idealnej" erotyki w poezji sentymentalnej, że przez swój charakter „mistyczny" była pojawem uczuciowości wybitnie romantycznej.

Jak wielkie było znaczenie tej teorji w życiu towarzyskiem, jak dalece wnosiła ona nowe tchnienie kulturalne w atmosferę Litwy, dowodne dał temu świadectwo Odyniec w następującem wspomnieniu [2]):

---

[1]) Szpotański: tamże, str. 79.

[2]) Por. Odyniec: *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, (Warszawa 1884), str. 162.

Wprawdzie poprzedzające nas pokolenie odznaczało się już w ogólności na Litwie wielką światową ogładą, upodobaniem w estetycznych zabawach, szarmanterją ze strony mężczyzn, a sentymentalnością ze strony płci pięknej. Ale była to szarmanterja czysto salonowa: dworna, zalotna, rycerska nawet, jeśli ją tak nazwać, której głównym wzorem i szkołą był w Warszawie dom księcia Józefa pod Blachą. Sentymentalność zaś damska była wiernem odbiciem kolorytu i tonu słynnych i modnych wówczas romansów pani Cottin, pani de Genlis i t. p. Mówię to, ma się rozumieć, o wyższych i wykształceńszych warstwach społeczeństwa, ale wpływ ich sięgał i niżej, i z Wilna, jak z głównego ogniska, rozchodził się po innych miastach i miasteczkach, gdzie były zwłaszcza palestra i szkoły, które go dalszą koleją po dworkach szlacheckich krzewiły. Poważniejszego, duchowego niejako pierwiastku ani w owej szarmanterji, ani w owej sentymentalności nie było. Był to już wykwit czysto filarecki (mowa o „promienistości" przyp. aut.), choć on sam niewątpliwie tamtym pierwszy swój początek zawdzięczał. Domieszką w tej amalganie był osobisty charakter pana Tomasza, poetyczno-religijny nastrój jego umysłu.

Współcześnie z „promionkową" teorją miłości szła właśnie potężna fala romansowości sentymentalnej. Młodzież obojga płci, kochająca się w sposób „promionkowy", widziała w tych romansach podobnie cnotliwych kochanków i musiała tem snadniej przejmować się ich rolą w poczynaniach erotycznych.

I tak z jednej strony „promionkowość" miłosna, która unosiła się nieomal w powietrzu litewskiem, wywołując pragnienie „związku dusz", a z drugiej strony szerząca się romansowość sentymentalna, dla której wypadł wtedy moment silnej recepcji w jej pochodzie z Zachodu na Wschód, musiały paść na szalę tuhanowickich „zapałów".

Gdy skończyły się wakacje 1820 r., poeta nie mógł się już łudzić nadzieją małżeństwa z ukochaną. Katastrofa zbliżała się, bo niebawem miała Maryla zostać żoną Wawrzyńca Puttkamera.

Poeta wrócił do swej samotni kowieńskiej. Był napozór spokojny. Napawał się, jak pisze, „przyjemnym smuteczkiem".

Sympatycznej pani Kowalskiej za „znak przywiązania“ oddawał „znak przywiązania“, ale „bardzo spokojnie“. „Wdzięki tylko mnie głaszczą“ — dodaje — „bynajmniej do serca nie dochodząc“. A tymczasem żal za ukochaną, którą miał stracić na zawsze, zalegał duszę i domagał się twórczego wylewu.

7. Na szlakach osobistej poezji miłosnej: „Kurhanek Maryli", wiersz „Do malarza", „Dudarz", „Warcaby".

Po wyraz poetycki dla tych stanów sięgnął Mickiewicz do tradycji sentymentalizmu, która najsilniej wiązała się u niego z motywami erotycznemi.

W listopadzie 1820 r. powstaje *Kurhanek Maryli*, romans (t. j. romanca), czyli utwór, poświęcony „czułości" wedle słów przedmowy. W istocie jest to sielankowa elegja i tak też rozumiał to Czeczot, kiedy z podtytułem „sielanka" czytał utwór ten na posiedzeniu *Związku Przyjaciół*.

Ośrodkiem, pochodzącym z tradycji sielankowo-elegijnej, są tu żale nagrobne kochanka za zmarłą kochanką, co było poetycką symbolizacją stosunku Mickiewicza do Maryli, która dla niego stała się niejako umarłą, straconą, skoro miała być żoną innego.

Motyw ten, jak wielokrotnie w ciągu niniejszej pracy zaznaczono, miał za sobą długą tradycję w poezji sentymentalnej. Jeśli idzie o bezpośredni pierwowzór, mogła nim być sielanka Karpińskiego *Korydon smutny na śmierć Palmiry* [1]).

Główna jednak różnica polega w tym wypadku na tem, że w sielance Karpińskiego występuje tylko bolejący kocha-

---

[1]) Pierwszy zwrócił na to uwagę F. Kopera w pracy seminaryjnej, (por. wzmiankę prof. Tretiaka w objaśnieniach do dzieł Mickiewicza w wyd. Tow. im. Mick.)

nek, u Mickiewicza zaś jest ona osobą główną, ale nie jedyną.

Miejscem żalów jest w omawianej „romancy“ kurhanek zmarłej dziewczyny Maryli. Położenie jego i wygląd jak zwykle w sielance:

. . . . . u niemnowej odnogi,
. . . . . u zielonej rozłogi
. . . . . .

Spodem uwieńczon jak w wianek,
W maliny, ciernie i głogi;
Boki ma strojne murawą,
Głowę ukwieconą w kwiaty,
A na niej czeremchy drzewo . . .

Jakiś „cudzy człowiek“, płynący z wiciną po odnodze niemnowej, zapytuje stojącą opodal dziewczynę: „Co to za piękny kurhanek?“. Dowiaduje się, że to grób dziewczyny wiejskiej, Maryli. Gdy niebawem nadchodzą w tę stronę ludzie, którzy ją codzień opłakują, chowa się za stos łomu, by ich żale podsłuchać.

W zakończeniu sielanki znów występuje „cudzy człowiek“, który nasłuchał się narzekań, a następnie:

Wzdycha i łzy mu płyną,
Westchnął i otarł łzy z powiek
I dalej poszedł z wiciną.

Kim jest ten „cudzy człowiek“ i skąd myśl wprowadzenia go przyszła poecie? Nazwa sama nic nie mówi, bo jest zbyt ogólną. „Cudzy człowiek“ jest niewątpliwie „czułym“. Zwyczajem sielankowych pasterzy lubi on także podsłuchiwać cudze płacze i narzekania. Czy zatem dla roli jego można znaleźć odpowiednik w tradycji sielankowej? Zdaje się, że tak. Nieszczęśliwi pasterze mają bowiem powierników, którym wynurzają swe żale lub dają im możność ich podsłuchania. Powiernicy ci nieraz podejmują się pośrednictwa między swym pupilem a pasterką, będącą przyczyną złego,

względnie opowiadają o zmartwieniu kochanka. Niezawsze są oni jego rówieśnikami, mogą być nawet starymi pasterzami. U Mickiewicza ten typ właśnie, odpowiednio zmodyfikowany, wystąpi w *Dudarzu*.

Tutaj jednak rola „cudzego człowieka“ ogranicza się do tego, że jest on biernym słuchaczem żalów nieznanego mu bliżej wieśniaka (i to nietylko jego żalów), czyli innemi słowy nie spełnia żadnej roli w akcji, jest jakby zewnętrzną ramą obrazka. Wygląda więc cała rzecz na to, że osoba ta nie wiąże się organicznie z całością.

Byłoby tak rzeczywiście, gdyby się nie przypuszczało, że psychologicznie wprowadzenie tej osoby było dla poety umotywowane. „Czuły człowiek“ miałby zatem istotnie odpowiadać swej sielankowej tradycji powiernika żalów nieszczęśliwego kochanka. W roli tej uobraził poeta może Tomasza Zana lub innego przyjaciela.

Wszelako „cudzy człowiek“ nie zna zupełnie nieszczęśliwego kochanka, a dowiaduje się, kim on jest, dopiero od obcej dziewczyny!

Otóż nastąpiło tu prawdopodobnie rozmyślnie zatarcie osobistego charakteru wiersza, do czego poeta zmierzał też innemi środkami. Przez zatarcie rodowodu „czułego człowieka“ pozostawił mu poeta rolę pośrednika między akcją utworu a czytelnikiem.

Uczyniwszy go zaś zupełnie przypadkowym obserwatorem, mógł przez to nasunąć przypuszczenie, że „cudzy człowiek“ wyobraża jego samego, że opowiada tu swoim czytelnikom z epickiej niby odległości jakieś przypadkiem oglądane wydarzenie z życia ludu wiejskiego, nie stojące z nim zresztą w uczuciowym związku.

Głównym tematem utworu jest lament nieszczęśliwego kochanka, pełen bolesnych pytań, wykrzyków i narzekań, zdobnych w figury retoryczne jak anafory, klimaksy, powtórzenia, uwydatniające myśl przeciwną i t. p.

W „Korydonie“ Karpińskiego jest sentymentalnej maniery daleko więcej.

A więc na znak żałoby tłucze Korydon swój flet, na którym grał Palmirze, i „z nóg się wali“, by swe żale wypowiedzieć. U obu jest zapowiedź śmierci z żalu za ukochaną, u obu utrzymana w tonie sentymentalnym, tylko u Mickiewicza ma więcej szczerości, więcej powagi, a mniej płaczliwej ckliwości:

Karpiński:	Mickiewicz:
Apostrofa do psa:	
Płacz mój psie wierny, ona cię [lubiła, Ona cię serem i mlekiem karmiła, Ty teraz zdechniesz, mnie z żałości Wyschną te kości.	
	Teraz tutaj spać będę od ludzi [daleki,
....ja kamień biały	Może ją we śnie ujrzę, gdy zamknę [powieki.
Położę na jej grobie i ten mały Sam swoją ręką nagrobek wyznaczę, Tu swej Palmiry Korydon płacze!	Może zamknę na wieki.

W porównaniu z „Korydonem smutnym“ uwidacznia się z w „Kurhanku“ silne przesunięcie kolorytu sielankowego w kierunku rodzimej ludowości, jakkolwiek ramy konwencjonalne zostały zachowane.

Korydon jest pasterzem, Jasio również, bo jego to ma dziewczyna na myśli, gdy mówiąc o drożynach, wiodących do kurhanka, wskazuje:

Na prawej stronie te śladki (!)
Ubite nogą pastuszka.

Później jednak okazuje się, że nie jest on wyłącznie pasterzem, lecz wogóle młodym parobkiem. Stąd w żale jego wchodzi więcej rysów realistycznych i swojskich niż w „Korydonie“, przez co poeta w wysokim stopniu zbliża się do ludowej psychiki rozpaczy:

Karpiński:

Niech tam wilk srogi dusi moje [trzody,
Niech pije, kto chce, mym kuszem [do wody.
Niemasz Palmiry, co wraz ze mną [piła,
Gdy spieka była!

Mickiewicz:

Niech ziarno w polu przepadnie,
Niech ginie siano ze stogu,
Niech sąsiad kopy rozkradnie,
Niech trzodę wyduszą wilki!
Niemasz, niemasz Marylki!

A dalej w „Kurhanku“:

Daje mi ojciec chaty,
Daje mi sprzęt bogaty,
Bym wziął w dom gospodynię,
Namawiali mnie swaty,
Niemasz, niemasz Marylki!
Swaty nie namówili:
Nie mogę, nie, nie mogę!
Wiem ojcze, co uczynię:
Pójdę w daleką drogę,
Więcej mnie nie znajdziecie,
Choćbyście i szukali,
Nie będę już na świecie,
Przystanę do Moskali,
Żeby mnie wraz zabili,
Niemasz, niemasz Maryli.

Nie kończy się jednak utwór na żalach Jasia, bo i matka zmarłej, nie mając z kim siedzieć w domu po jej śmierci, zaraz potem zawodzi lamenty nagrobne.

I w jej słowach znajdujemy kilka rodzimych rysów ludowych: np. wzmiankę o mężu, który poszedł kosić pole rano bez śniadania, wspomnienie o „najweselszych zażynkach i najhuczniejszych dosiewkach“.

Ten nowy ośrodek jest w porównaniu z „Korydonem“ amplifikacją, możliwie pod wpływem XXII sielanki Karpińskiego, w której matka i sąsiedzi opłakują zmarłą córkę.

Natomiast, o ile Korydon nie zadowala się własnemi żalami, ale śpiewa też pieśń, którą według jego zdania towa-

rzyszki zmarłej (te się wcale nie pokazują) powinny nad jej grobem zanucić, o tyle w „Kurhanku“ do żalów Jasia i matki dołącza też swoje przyjaciółka Maryli.

Żale te snuje jednak nie na tle wspomnień o wspólnych zajęciach pasterskich, jak to czynić mają towarzyski w „Korydonie“, ale w związku z zwyczajem wzajemnych zwierzeń miłosnych, co również jest znane w tradycji sielankowej [1]):

Karpiński:	Mickiewicz:
Któż między nami jaką zrobi [sprawę?	Tutaj bywało z ranku
Kto nam na wiosnę powydziela [trawę?	Nad wodą sobie stoim,
Kto zgadnie, wiele owce mleka dały	Ja o twoim kochanku,
Na wydój cały?	Ty mnie mówisz o moim.

W skargach Jasia snuje się linja antytezy między smutną teraźniejszością a chwilami minionego szczęścia. Znajduje ona również swój odpowiednik w „Korydonie“, tylko, że łączący się z tą myślą lekki ton wyrzutu, u Mickiewicza nie przechodzi miary, u Karpińskiego zaś jest przesadny i groteskowy:

Karpiński:	Mickiewicz:
Rzekome pasterki:	Jaś:
Palmiro! pewnie ty nie czujesz tego,	Marylo! o tej porze
Jak bolejemy z rozłączenia twego!	Jeszcześmy się nie widzieli,
Ni Korydonem twym się nie [turbujesz,	Jeszcześmy się nie ścisnęli.
Ty nic nie czujesz!	Marylo! zaszło zorze!
Wczoraś tak miło na nas spoglądała,	Tu czeka twój kochanek:
A dziś, jakbyś to nigdy nas nie [znała!	Czy ty przespałaś ranek?
Zimno u siebie twe siostry [przyjmujesz,	Czy na mnie zagniewana?
Ty nic nie czujesz.	Ach! Marylo kochana!
	Gdzież się ty dotąd kryjesz?
	Nie, nie przespałaś ranka,
	Nie gniewasz się na Janka,
	Lecz nie żyjesz, nie żyjesz!

[1]) Por. Gessner: siel. 18—a *Phillis und Chloe.*

W „Kurhanku“ smutek przyjaciółki jest raczej cichy i szczery, w „Korydonie“ żal towarzyszek wyrazić się ma w rozgłośnych wołaniach, powtarzanych przez echo:

Karpiński:	Mickiewicz:
Nieśmyż w ostatnie góry i niziny,	Ach, gdy z tobą kochanie
Smutne sieroctwa naszego nowiny,	Smutku i szczęścia nie dzielę,
Niech skała skale podaje żal szczery	Smutek smutkiem zostanie,
Z straty Palmiry.	Weselem nie jest wesele.

W pieśniach obrzędowych ludu spotkać można monotonne nieraz powtarzanie zasadniczej myśli przez rozmaite osoby, zwracające się kolejno do tego uczestnika, do którego pieśń się odnosi lub też odwrotnie (np. w pieśniach weselnych: pożegnanie panny młodej, zwracającej się kolejno do matki, ojca, ciotek, braci, sióstr i t. d. lub naodwrót). Pod tym względem — wyłączywszy monotonję — zbliża się do pieśni ludowej także konstrukcja „Kurhanka“ przez poddanie drobnych motywów konwencjonalnej sielanki zasadniczemu motywowi powtarzających się kilkakrotnie żalów nagrobnych. Stąd jest to pewnego rodzaju przesunięcie stylizacji sielankowej „Kurhanka“ w stronę realizmu ludowego.

Z drugiej jednak strony amplifikacja głównego ośrodka (t. j. żalów kochanka) umożliwiła poecie zatarcie osobistego charakteru „romancy“ i stworzenie z niej rodzajowego obrazka ludowego w ramach konwencjonalnej tradycji.

W lutym 1821 r. odbył się ślub Maryli z Puttkamerem. Rozterka duchowa poety znalazła w tym czasie wyraz w „Żeglarzu“. Odtąd cierpienie zyskało ujście w usilnej pracy twórczej.

Równocześnie następowało pogłębienie stosunku do romantyzmu europejskiego przez ustawiczną lekturę.

W odtwarzaniu poetyckiem uczuć miłosnych trwała dalej sentymentalna forma wyrazu.

Wzorem St. Preux i Wertera zapragnie kochanek wizerunku lubej, by go nosić na sercu; powstaje wtedy wiersz (listopad 1821 r.): *Do K. von D....., robiącego dla mnie portret Maryli*[1]), pisany w stylu Trembeckiego. Nie wyraża on jeszcze przyszłej burzy namiętności, może zapowiada ją zlekka w duchu sentymentalnym:

Malarzu czarodzieju, u ciebie pożyczę
Odkradzione od mojej Maryi oblicze.
Wiecznie je cisnąć będę na serce uprzejme,
Z liców jej nigdy oczu i myśli nie zdejmę,
Unosząc się nadzieją, że tych rysów władza,
Do reszty spsuje rozum, który mi zawadza,
Jak uczucia me nigdy o niej nie zapomną,
Tak je oko, dłoń, serce osądzi przytomną.

Drugim po „Kurhanku" „romansem" w obrębie tomiku I poezyj jest utwór *Dudarz*, odznaczający się podobnie jak „Kurhanek" scenerją sielankową.

Podczas święta dosiewek odbywa się na wsi ochocza zabawa, w której biorą udział pasterze i pasterki. Ogólne zainteresowanie budzi starzec, przybyły z dalekich stron, który piękne wygrywa piosenki na dudach.

W całym tym obrazku uroczystości wiejskiej brak jednak dokładnych rysów realizmu ludowego. Wzmianka o dosiewkach pozornie tylko przypomina wieś, naprawdę jednak nie oddaje ludowego charakteru obchodu:

Tu brzmią piszczałki, biją bębenki,
Płoną stosy suchych drewek;
Piją staruszki (!), skaczą panienki, (!)
Obchodzą święto dosiewek.

W istocie bowiem nie idzie tu wcale poecie o folklorystyczną wierność, ani o sielankowe obrazki, ale o ujęcie w ramy schematu sielankowego historji miłosnej nieszczęśliwego kochanka.

---

[1]) P. I, str. 115.

Śpiewa ją zebranej „zgrai“ dudarz, jako powiernik nieszczęśliwego pasterza i świadek naoczny jego śmierci w dalekich krajach, której powodem była rozpacz po stracie ukochanej, poślubionej innemu. Dudarz pragnie tedy opowiedzieć dawnej kochance zmarłego o jego śmierci i oddać do jej rąk przekazane mu pamiątki miłości (zawiązkę z włosów i listek cyprysu). To jest powód jego przybycia do wsi. Wypatruje więc w tłumie tę, do której ma zlecenie, i spostrzega ją w chwili, kiedy ona, idąc z nowym kochankiem, odrzuca od siebie precz pamiątki po dawnym. Nie spełnia więc dudarz włożonego nań obowiązku, bo nim zdąży pasterkę przywołać, już wiedzie ją hen, poza wioskę, nowy jej oblubieniec.

Jak z powyższego przedstawienia widać, nie jest „Dudarz“ kontynuacją pomysłu „Kurhanka“, lecz nowem, pokrewnem dawniejszej koncepcji, ujęciem moralnego ciosu poety.

Tam umarłą była kochanka, a opłakiwał ją on, niepocieszony w stracie kochanek.

Tu kochanka żyje, a utrata jej polega na tem tylko, że należy do innego. Zaczem z rozpaczy umiera jeno nieszczęśliwy kochanek.

Tam on występował bezpośrednio, tu o nim słyszymy tylko pośrednio z ust dudarza. Zaczem idzie, że główną osobą akcji (jeśli o niej tu można mówić) jest w tej romancy dudarz, a tylko główną osobą wplecionej opowieści nieszczęśliwy kochanek.

Stosunek kreacji dudarza do tradycji sielankowej oświetlono już w związku z omawianiem „Kurhanka Maryli“. — Dawny sielankowy powiernik i pośrednik zjawia się w szacie wędrownego dudarza. Może tedy tem łatwiej opowiedzieć na dosiewkach, co się stało w odległych krajach z pasterzem z tej wsi, w której odprawia się obrzęd. Opowiadanie to w ustach zwykłego, starego pasterza, który niewiadomo skąd znalazłby się w Królewcu razem z odległym od domu młodzianem, byłoby trochę dziwne, a mniej poetyczne.

Pozatem wpływów literackich w indywidualizowaniu tej kreacji jako starca dopatrywać się można w gessnerowskiej predylekcji do szanownych starców-pasterzy, otoczonych pacholętami[1]). Dudarz zresztą, jak jego pasterskie prototypy, należy także do „ludzi czułych", posiada bowiem skłonność do częstych westchnień i lubi „ronić łezki".

W porównaniu z „Kurhankiem" widać, że rola tego tradycyjnego typu, uobrażonego tam przez „cudzego człowieka", w „Dudarzu" rozrosła się i z pobocznej stała się pierwszoplanową. Jeżeli słusznem jest przypuszczenie, że pod maską dudarza przedstawia poeta Tomasza Zana, to umieszczenie na pierwszym planie kreacji sielankowego powiernika i pośrednika odpowiadałoby istotnie ważnej roli, jaką po zamążpójściu Maryli w stosunkach ich obojga Zan odegrał.

Ponieważ ukochaną i jej wybrańca przedstawia poeta stosownie do ram sielankowych jako pasterzy, więc i ornamenty ich miłości odpowiadają tradycji sielankowej:

Stała pasterka i plotła wieniec,
To uplecie, to rozplecie;
A obok przy niej stoi młodzieniec,
I splecione przyjął kwiecie.

Podobnie i w trioletach, które dudarz śpiewa w odniesieniu do tej pary i do nieszczęśliwego kochanka[2]):

Komu ślubny splatasz wieniec
Z róż, lilii i tymianka?
Ach, jak szczęśliwy młodzieniec,
Komu ślubny splatasz wieniec!

Pewnie dla Twego kochanka?
Wydają łzy i rumieniec,
Komu ślubny splatasz wieniec
Z róż, lilii i tymianka?

---

[1]) Nawiasowo zaznaczyć można, że ta konfiguracja powtórzy się przy wprowadzeniu innego ludowego muzyka: Jankiela w *Panu Tadeuszu*.

[2]) Triolety te pochodzą od T. Zana.

Jednemu oddajesz wieniec
Z róż, lilii i tymianka;
Kocha Cię drugi młodzieniec:
Ty jednemu oddasz wieniec.

Zostawże łzy i rumieniec
Dla nieszczęsnego kochanka,
Gdy szczęśliwy bierze wieniec
Z róż, lilii i tymianka.

Pasterzem jest też nieszczęsny kochanek, co przypłynął do Królewca „z Litwy na strudze", a jest „z tych stron rodem", jak zapewnia dudarz. To też żale jego za utraconą kochanką odpowiadają tradycji sentymentalnej:

Często widziałem, czy świecą zorza,
Czyli księżyc w pełnym blasku,
Jak on po błoniach, albo u morza
Po nadbrzeżnym błądził piasku.

Pośród skał nieraz, podobny skale,
Na deszczu, wietrze i chłodzie,
Odludny dumał, wiatrom swe żale,
A łzy powierzając wodzie.

Następuje ftiza z rozpaczy. Nieszczęśliwiec umiera, przyczem motyw śmierci zostaje rozprowadzony szeroko w przedstawieniu sceny konania, w której zmarły wydaje ostatnie zlecenie, związane z dziejami jego miłości:

Nędzny w mych oczach gasnął powoli,
Raz mię przywołał do łoża:
Czuję, rzekł, bliski koniec niedoli,
Niech się spełni wola Boża.

Zgrzeszyłem tylko, że moje lata
Tak się nadaremnie starły:
Ale bez żalu schodzę z tego świata,
Dawno już na nim umarły.

Kiedy mię skał tych dziki zakątek
Ukrył przed gminu obliczem,
Odtąd już dla mnie świat ten był niczem;
Żyłem na świecie pamiątek.

Ty, coś mi wiernym został do grobu,
— Kończył, ściskając za ręce —
Nagrodzić tobie nie mam sposobu,
Wszakże to, co mam, poświęcę.

Znasz piosnkę, którąm po tyle razy
Śpiewał, płacząc nad mym losem;
Pomnisz zapewne wszystkie wyrazy,
I wiesz, jakim śpiewać głosem.

Mam jeszcze z bladych włosów zawiązkę
I zeschły cyprysu listek:
Naucz się piosnki, weź tę gałązkę,
To mój na ziemi skarb wszystek.

Idź, może znajdziesz na brzegach Niemna
Tę, której już nie obaczę;
Może jej piosnka będzie przyjemna,
Może nad listkiem zapłacze.

Nagrodzi starca, do domu przymie,
Powiedz... "Wtem oko ściemniało,
A w ustach Panny Najświętszej imie,
Wpół wymówione zostało.

Silił się jeszcze, i w samym skonie
Napróżno coś wyrzec żądał;
Wskazał ku sercu i ku tej stronie,
Na którą żyjąc poglądał.

W elegjach i dumach sentymentalnych śmierć z miłości jest bardzo częstym motywem, ale jest to zazwyczaj krótki efekt końcowy. Rozszerzenie tego efektu na scenę konania nieszczęśliwie zakochanej osoby, scenę, będącą ostatnim etapem zanikania, jest już amplifikacją, wprowadzoną głównie przez romans sentymentalny [1]). Typowym przykładem jest śmierć Leonory w *Werterze*, Gustawa Linara w *Valérie* p. Krüdener, Adolfa w wspomnianym poprzednio romansie

[1]) Opisy scen konania, nie ich przedstawienie, zdarzają się też w „dramacie sentymentalnym" (por. Stiehler: *Das Iffland'sche Rührstück*, Hamburg-Lipsk 1898).

Kropińskiego; scenę konania, jakkolwiek nie bezpośrednio z powodu nieszczęśliwej miłości, mamy też i w *Nowej Heloizie* (śmierć Julji).

Przytoczona scena śmierci w „Dudarzu“ jest zatem przejściem od wspomnianego efektu w koncepcji sielankowo-elegijnej do koncepcji romansu sentymentalnego.

W związku z tem podkreślić należy w ogólności, że „Dudarz“ jest w zakresie sentymentalizmu Mickiewicza przesunięciem od elegijności sielankowej do romansowości sentymentalnej. Dlatego to scena konania w ramach sielanki znalazła się w opowiadaniu, a nie w akcji.

W porównaniu z „Kurhankiem Maryli“ przesunięcie to zarysowuje się tem wyraźniej, że poetycka stylizacja utraty kochanki zamknięta jest w tak charakterystycznym dla romansu sentymentalnego schemacie „trójkąta miłosnego“ (jak w *Nowej Heloizie*, *Werterze*, *Walerji*, polskich romansach sentymentalnych), czego w „Kurhanku“ wcale nie znajdujemy.

O ile w „Kurhanku“ zbliżenie się poety do ludowości zaznaczyło się przez wprowadzenie sfery wogóle wiejskiej zamiast wyłącznie pasterskiej, to przeciwnie w „Dudarzu“ brak rysów wybitnie ludowych. A jakkolwiek osoby, wchodzące w skład wspomnianego „trójkąta miłosnego“, są specjalnie pasterzami, a nie wogóle wieśniakami, to jednak nie są one w tym charakterze zindywidualizowane, nie mają realnych znamion pasterzy i to nawet w przeciwieństwie do tradycji sielanki gessnerowskiej, dopuszczającej częste wzmianki o codziennych, „zawodowych“ zatrudnieniach pasterzy.

Pod tym względem znamienną jest zwłaszcza ta okoliczność, że nieszczęśliwie zakochany pasterz, opuszczając rodzinne strony, udaje się w dalekie kraje aż do Królewca, gdy wedle tradycji sielankowej przeniósłby się raczej ze swą trzodą w inne strony. Jest to znów szczegół, dowodzący infiltracji w treść „Dudarza“ elementów romansu sentymental-

nego, w którym nieszczęśliwi kochankowie udają się w dalekie podróże (motyw wagantyzmu — por. podróż St. Preux'a i Wertera). Pod względem psychologicznym tłumaczy się ta wyraźna wzmianka o oddaleniu, dzielącem szczęśliwą parę od nieszczęśliwego kochanka, jako odbicie sytuacji poety, przebywającego w Kownie zdala od Puttkamerów.

Jeśli nadto zwróci się uwagę na szereg wybitnie autobiograficznych elementów w tym utworze (listek cyprysu, zawiązka włosów, imię Marji, triolety Zana), to stosunek poetyckiej koncepcji przejść miłosnych w ramach sielankowej tradycji, zachodzący między „Dudarzem" a „Kurhankiem", sformułować można zasadniczo w następującem określeniu:

Kurhanek Maryli jest w ramach tradycji, uważającej sielankę za najodpowiedniejszą szatę liryki erotycznej, raczej „poezją ról"[1]), *Dudarz* raczej „poezją masek"[2]).

Wskutek tego tam nastąpiło uzgodnienie z charakterem środowiska tej postaci, w którą poeta transponował uczucia własne, tutaj zaś na koszt plastyki i realistycznych rysów środowiska wybiła się na czoło swoista struktura indywidualnych stosunków poety, zabarwiona tylko ornamentami tradycji. To też jedyną postacią względnie ludową jest w tym ostatnim utworze sam dudarz, reszta, przedstawiona w kostjumach pasterskich, nie posiada cech realistycznych.

---

[1]) Por. Werner R. M.: *Lyrik und Lyriker* (Hamburg-Lipsk 1910), str. 235: „...Fühlt er (sc. der Dichter) sich nun veranlasst, eine Durchforschung anderer lyrisch zu behandeln, so wird eine Lyrik mit indirekten Erlebnissen sich entfalten, aber dieses Indirekte wirkt gerade so wie das Direkte, denn es ist ja gleichfalls ein Stück von ihm, seine Beobachtung, sein Gefühlsschluss. Es ensteht eine Lyrik, welche aus einer anderen Individualität heraus dramatisch sich entfaltet, eine Lyrik, für die Scherer den Namen Rolle vorgeschlagen hat: also Rollenlyrik".

[2]) Tamże str. 239: „Scherer unterscheidet von der Rolle die Maske: der Dichter verkleide sich, wolle jedoch erkannt sein".

Pod względem tej jednej cechy, t. j. maskowości kosztem odrębnych rysów ludowego środowiska, zbliża się „Dudarz“ — jeśli się abstrahuje od różnic — do sielanki dworsko-galantnej.

Że mamy tu do czynienia z stylizacją osobistych przeżyć w duchu tradycji sentymentalnej, a nie z odtworzeniem ściśle autobiograficznem, to rzecz inna. Niemniej zrozumiałe jest, że maskowość w „Dudarzu“ miała inne przyczyny, niż w sielance dworskiej.

Jest ona w tym wypadku zaczątkiem wyłamywania się erotyku mickiewiczowskiego z więzów tradycji sielankowej w stronę czystej liryki egotycznej, z czem idą równolegle wspomniane już przesunięcia od sielankowości w stronę romansowości.

Proces ten łączy się w rozwoju twórczości Mickiewicza z silnym wpływem romansów sentymentalnych, który najdobitniej wystąpi w dalszej koncepcji przeżyć miłosnych, t. j. w „Dziadach“ wileńsko-kowieńskich [1]).

* * *

---

[1]) Na związek „Dudarza“ z „Kurhankiem Maryli“ wskazał Szymon Matusiak (O *Dziadach Mickiewicza*, Lwów 1903, str. 10). W „Kurhanku“ widzi p. M. umyślne niestosowne ramy i obsłonę, żeby dać poznać alegorję w przedstawieniu jako zmarłej tej, co była „żywcem pogrzebiona“. „Cudzym człowiekiem“ mab yć sam poeta. Związek między „Kurhankiem“ a „Dudarzem“ formułuje p. M. w ten sposób, że po śmierci kochanki w „Kurhanku“ przedstawił poeta w „Dudarzu“ śmierć kochanka, który płynął z wiciną.

Odnośnie do „Kurhanka“ pogląd ten wydaje się o tyle słuszny, o ile mowa o koncepcji przedstawienia „żywcem pogrzebanej“, t. j. zaślubionej Maryli jako zmarłej. Nie można się jednak zgodzić na to, że „Kurhanek“ ma być alegorją, bo treść jego jest zupełnie zrozumiałą i ma swoją odrębną logikę budowy bez sięgania do jakichkolwiek komentarzy poza tekstem. Inną rzeczą jest stosunek poety do traktowanego tematu. I tutaj, jeśli idzie o aluzje, to zgodnie z charakterem „poezji ról“ poeta je raczej

Z poezją osobistą, która wyrosła z miłości ku Maryli, kojarzy się pisany w stylu pseudoklasycznym poemat opisowy *Warcaby*, poświęcony Franciszkowi Malewskiemu.

Pierwsza jego redakcja sięga jeszcze r. 1819, kiedy to poeta, podobnie jak w „Kartofli" opiewać chciał dzieje „zemlanki", tak znów na wzór *Szachów* Vidy dał opis gry w warcaby. W redakcji z r. 1819 wprowadzeniem w temat właściwy jest modna podówczas w poematach opisowych „pochwała wsi":

.... Choć prawo siedzi w mieście, prawość na wsi mieszka,
Nie marmur, lecz zielona wiedzie do niej ścieżka.
Myśmy ze wsi nie mędrsi, może lepsi wyśli,
Bieżmy tam: kto się bawi, ten o złem nie myśli.

---

osłabił, niż wzmocnił, a to przez amplifikacje w rodzaju żalów matki i przyjaciółki.

Jeśli zaś idzie o związek „Dudarza" z „Kurhankiem", to wedle poglądów p. M. byłby „Dudarz" kontynuacją pomysłu „Kurhanka". Tymczasem fakt, że w „Dudarzu" kochanka żyje i że występuje odrębna struktura stosunku kochanka do kochanki w związku z rolą „tego trzeciego", świadczy, iż mamy tu do czynienia z pokrewną, lecz nową koncepcją, a nie tematową kontynuacją. Mimo to można mówić o pewnym związku, związku li tylko uczuciowym (niezależnie od powtarzania się tych samych typów tradycyjnych w zmienionej roli i w innej indywidualizacji). Taką wydaje się być łączność między Jasiem, który powiada zrozpaczony:

Pójdę w daleką drogę,
Więcej mnie nie znajdziecie,
Choćbyście i szukali,
Nie będę już na świecie,

a pasterzem, który

odbił się od swej drużyny.

W silniejszym jeszcze stopniu da się to powiedzieć o „cudzym człowieku" i dudarzu, którzy (traktowani niezależnie od rodowodu) są widzami i słuchaczami tego, co się dzieje nad Niemnem. Dudarz powiada bowiem:

Idę ja Niemnem, jak Niemen długi,
Od wioseczki do wioseczki....

Cudzy człowiek zaś podsłuchuje żale, jadąc odnogą niemnową.

Ożywiając opis gry w warcaby przez przedstawienie jej w formie bojów wojennych, wśród których nieraz ważna figura pada pokonana, wplata poeta w całość sentymentalny obraz konającego wodza:

Już wódz chwieje się ranny, miecz upuszcza z dłoni,
Kochanka nad nim żadnej łezki nie uroni:
Tak, co wprzódy zwycięstwa karmił się otuchą,
Umiera, a co gorsza umiera na sucho.
Pary więc szukaj gwałtem lub przez chytre środki,
W parze miłe zwycięstwo, w parze i zgon słodki,
Choć przegrasz, mniejszą będzie daleko przegrana,
Jeśli grób twój łzami odwilży kochana.

Ale skoro, jak powiada poeta — warcaby „czułe ulubiły serca" — więc nie dziw, że pokochali je też Adam i Maryla. Stąd gra ta nabrała szczególnej wartości dla poety dzięki skojarzonemu z nią wspomnieniu błogich chwil spędzonych z ukochaną przy stoliku. W późniejszej redakcji[1]) dołącza się tedy do opisu wspomnienie gry z Marylą.

Odzywają się tu zlekka już te skargi, co wybuchną w części IV „Dziadów", zarysowuje się też linja konfliktu miłosnego. Ten wspólny konflikt zespoli Adama z bohaterami sentymentalnego romansu, którzy się podobnie, jak on w „Warcabach", wyrażają w listach do kochanek:

O ty! dla której wiecznie tajne me zapały,
Której imie pomyślić staję się za śmiały:
Tobie spokojność moję gdym przegrał w warcaby,
Odtąd już gra ta dla mnie straciła powaby.
Nie dziw, żem toczył zawsze mniej szczęśliwe boje:
Tyś patrzyła w warcaby — ja w oblicze twoje;
Najdroższego oblicza będąc niedaleki,
I wiecznie chcąc je widzieć, i tracąc na wieki,
Miotany od sprzecznego poruszeń natłoku,
Ból w sercu, w licach bladość, ogień miałem w oku;
Alem się nadaremnym nie zdradził zapałem,
Westchnienie zatłumiłem, słówka połykałem:

[1]) P. I, str. 202.

Bo los, wynosząc ciebie między jasne rody,
Z samą nadzieją wieczne przykazał rozwody!
Ustąpię, jęki nawet z głębi nie wypadną:
Lecz pamiętam, bo pamięć nie jest mi podwładną!

Przypomina sobie nieszczęsny kochanek te chwile, kiedy to, niby pustelnik daleki od świata, miewał wśród bezsennych nocy cudne, pełne jasności wizje ukochanej, których opis przypomina eteryczne zjawy poezji sentymentalnej. I z tego źródła wydobywa też poeta epitety, któremi darzy swą lubą, nazywając ją ciągle bóstwem, boską, niebianką i t. p.

8. „Dziady“ wileńsko - kowieńskie.

A. Część II.

Zmaganie się uczuciowości sentymentalnej z romantyczną w ujmowaniu przeżyć erotycznych wystąpi z twórczości Mickiewicza dopiero w „Dziadach“ wileńsko-kowieńskich.

Ukazały się one w początkach r. 1823, jakkolwiek praca nad niemi przypada na okres wcześniejszy, wiążąc się nawet z czasem tworzenia „Ballad i romansów“.

Uczuciowość „mistyczna“ poety wyraziła się już w „Balladach i romansach“, gdy wystąpiła metafizyczna koncepcja ducha i związku między bytem realnym a ponadrealnym. Koncepcja ta — jak wspomniano — zbliżyła poezję romantyczną do sfery wierzeń ludowych i do poezji ludowej dzięki temu, że leży ona właśnie u podstawy tych wierzeń. Z tej też zasadniczej wspólnoty między romantycznym światopoglądem a ludowością wypłynęło zainteresowanie się tajemniczym obrzędem „dziadów“, w którym wspomniana koncepcja znajdowała wyraz, przemawiający silnie do duszy romantyka. Zainteresowanie owo znalazło wcielenie twórcze tem bardziej, iż obrzędowe ujęcie tej koncepcji odpowiadało etycznej nawskroś organizacji duchowej poety. Że z tego źródła płynęła geneza „Dziadów“, o tem świadczy samo wyznanie poety, umieszczone w przedmowie, w którem jednak może ze względu na cenzurę zbyt silnie podkreśla Mickiewicz swój ortodoksyjny stosunek do obrzędu:

Cel tak poważny święta, miejsce samotne, czas nocny, obrzędy fantastyczne, przemawiały niegdyś silnie do mojej imaginacji; słuchałem bajek, powieści i pieśni o nieboszczykach powracających z prośbami lub przestrogami; a we wszystkich zmyśleniach poczwarnych, można było dostrzec pewne dążenie moralne i pewne nauki gminnym sposobem zmysłowie przedstawiane.

Dziady wileńsko-kowieńskie obejmują w stanie dzisiejszym część II i IV, a nadto — jak udowodnił prof. Kallenbach na podstawie badań autografu [1]) — grupę niewydanych fragmentów, nazwaną fragmentami części I.

Z części tych prawdopodobnie najwcześniejszą pod względem artystycznej koncepcji jest część II [2]), co świadczyłoby, iż istotnie geneza „Dziadów" wypłynęła z zainteresowań romantyka dla wierzeń ludowych, tych samych, które stały już u kolebki „Ballad i romansów".

Ponieważ stosunek Mickiewicza do materjału poetyckiego miał w tym przypadku źródło swe w zainteresowaniach dla uczuciowości romantycznej, a nie w upodobaniach folklorystycznych (pomimo podkreślenia w przedmowie strony społeczno-obyczajowej), stąd wynikło, że sfera ludowego środowiska doznała przetworzenia, którego ośrodkiem stały się wyczute w ludowości koncepcje mistyczne.

W kierunku artystycznego uplastycznienia tych właśnie koncepcyj musiało się tedy nagiąć odtworzenie samego obrzędu. Wychodząc poza obręb ścisłości folklorystycznej, zatrzymywało ono ramy i tło ludowe w granicach iluzji estetycznej [3]).

Już tedy samo stylizowanie ludowości musiało zbliżyć odtworzenie obrzędu ku tradycji sentymentalizmu, jakkolwiek z odmiennych wynikało pobudek i w innym zwracało się kierunku. W każdym razie otwierała się tu droga dla infil-

[1]) *A. Mickiewicz*, wyd. 3, t. I, str. 254.

[2]) Por. list przytoczony u Kallenbacha (tamże), str. 253.

[3]) Różnicę między prawdziwym obrzędem „Dziadów" na Litwie, a obrzędem przedstawionym przez Mickiewicza, omawia prof. Kallenbach, tamże, str. 274 i nast.

tracji elementów stylizacyjnych sentymentalizmu w obrębie ogólnych koncepcyj romantycznych.

Nie wdając się bliżej w kwestję idei „Dziadów“, wystarczy dla celów niniejszej pracy ustalenie jej zewnętrznego zrębu, odpowiadającego romantycznemu światopoglądowi twórcy „Ballad“. Zrębem tym jest przekonanie o psychicznym związku między człowiekiem a bytem ponadrealnym, związku, który objawia się zwłaszcza w zależności losów duszy ludzkiej po śmierci fizycznej od jej życia na świecie doczesnym. W świetle etycznego światopoglądu jest to przeświadczenie o zależności szczęścia duszy ludzkiej po śmierci ciała od sumy dobrych postępków danej jednostki w życiu doczesnem.

Obrazy poetyckie w II części „Dziadów“, które mają tę koncepcję ideową uplastycznić, ukazują przedstawicieli trzech sfer świata duchów pokutujących, sfery duchów lekkich, ciężkich i pośrednich.

Postanowiwszy wprowadzić lekkie duchy pokutujące, t. j. duchy takich osobników, które nie mogły w życiu doczesnem dopuścić się ciężkich grzechów, a którym mimo to jakieś przeszkody zagrodziły drogę do szczęśliwości niebiańskiej, poeta nie mógł wybrać lepszych przedstawicieli tej kategorji, jak d z i e c i.

Jest to pierwszy punkt styczny z tradycją sentymentalizmu.

Poezja sentymentalna odznaczała się specjalnem zainteresowaniem dla dziecka. Nie znaczy to jednak wcale, jakoby istotnie umiała się już wczuwać w psychikę dziecięcą. Zainteresowanie owo wypływało z „pietyzmu sentymentalnego“. Dziecko stawało się wcieleniem naiwności (nawet wtedy, gdy było *enfant terrible*)[1]), niezrozumienia lub pasywności wobec problematów życia, z których zdawali sobie sprawę starsi. A ponieważ odpowiadało psychice sentymentalnej chwytanie

[1]) Np. Peter w wspomnianej już „dramie sentymentalnej“ Kotzebuego p. t. *Menschenhass und Reue.*

zewnętrznych jeno objawów bez wgłębiania się w gamę różnorodności indywidualnej, stąd wpadano w skrajności bez należytego ich umotywowania. Wtedy dzieci mogły się stać mądremi, aż nadto mądremi, lub jakiemiś abstrakcyjnemi wcieleniami tych właściwości, które przemawiały do skomplikowanych natur ludzkich w imię „prymitywu“ czy „pozytywu“.

Mówią dzieci wówczas to, na co mogliby się zdobyć ludzie starsi, co więcej stają się czasem poprostu ich tubą. Pod tym względem przykładem są listy dzieci w *Nowej Heloizie.*

Poezja romantyczna nie tem będzie się różniła od sentymentalnej, iżby odrzucała naiwność czy prostotę dziecięcą lub w pewnych wypadkach rysy dojrzałości umysłowej dziecka. Różnica polegać będzie na tem, że nie zatrzyma się ona na powierzchni psychiki dla oglądania kontrastów między ludzkim „pozytywem“ a „negatywem“, ale da wewnętrzną logikę faktów psychicznych, postawi ją w zespole wpływających na nią warunków psychologicznych, przyrodniczych czy socjologicznych. Charakterystyczna pod tym względem jest w polskiej poezji romantycznej kreacja Orcia z *Nieboskiej komedji.* Nie można powiedzieć, że umysłowość jego jest dziecinną, ale jest ona jednak dziecięcą, nie razi wcale nieprawdą psychologiczną, bo specyficzna dojrzałość Orcia posiada to, co nazwano logiką faktów psychicznych.

W ślad za tradycją sentymentalizmu występują dzieci w charakterze „pozytywu“ czy „prymitywu“ ludzkiego w II cz. „Dziadów“. Ale taki rodzaj ich wyżycia się doczesnego jest im poczytany za lekki grzech w myśl przestrogi:

> Kto nie doznał goryczy ni razu,
> Ten nie dozna słodyczy w niebie.

Oto, jakie ich dzieje:

Do mamy lecim, do mamy.
Cóż to mamo, nie znasz Józia?
Ja to Józio, ja ten samy,
A to siostra moja Rózia,
My teraz w raju latamy,
Tam nam lepiej niż u mamy.
Patrz, jakie główki w promieniu,
Ubiór z jutrzenki światełka,
A na obojem ramieniu
Jak u motylków skrzydełka.
W raju wszystkiego dostatek,
Co dzień, to inna zabawka.
Gdzie stąpim, wypływa trawka,
Gdzie dotkniem, rozkwita kwiatek.
Lecz choć wszystkiego dostatek,
Dręczy nas nuda i trwoga:
Ach mamo, dla twoich dziatek
Zamknięta do nieba droga!
. . . . . .
Nic nam, nic nam nie potrzeba;
Zbytkiem słodyczy na ziemi
Jesteśmy nieszczęśliwemi;
Ach! ja w mojem życiu całem
Nic gorzkiego nie doznałem.
Pieszczoty, łakotki, swawole,
A co zrobię, wszystko caca,
Śpiewać, skakać, wybiec w pole,
Urwać kwiatków dla Rozalki,
Oto była moja praca;
A jej praca stroić lalki.

Zjawę tę przedstawia poeta w rysach łagodnych i rozwiewnych, bo odpowiada to anielskiemu jej charakterowi.

Krytyka literacka nieraz już zajmowała się tą zjawą aniołków. Niektórzy krytycy (prof. Tarnowski, Chmielowski) zarzucali, że dzieci te zbytnio rażą wymuskaniem i oddaleniem od typu chłopskiego, że są nad wiek swój przemądre, inni (prof. Tretiak, prof. Kallenbach) usiłowali bronić ludowego charakteru tej zjawy.

Niewątpliwie, jeśli idzie o mądrość dzieci, to słuszny jest pogląd prof. Tretiaka[1]), który zwraca uwagę, że jest to mądrość nie żyjących dzieci, lecz z a z i e m s k a mądrość aniołków, że jest zatem zupełnie usprawiedliwiona.

W tym wypadku Mickiewicz, idąc wprawdzie po tradycyjnej linji kultu poetyckiego dla dzieci, przeniósł jednak swe kreacje dziecięce w sferę ponadświatową i dzięki temu n a d a ł l o g i k ę w e w n ę t r z n ą t e m u o b j a w o w i, k t ó r y b y w a ł s z t u c z n y m w p o e z j i s e n t y m e n t a l n e j.

Jeśli zaś mowa o oddaleniu tych kreacyj od ludowego realizmu[2]), to stwierdzić należy, że oddalenie to nie jest tak wielkie, żeby opisane przez aniołków zabawy były czemś zgoła nieprawdopodobnem i burzyły iluzję estetyczną czytelnika.

A zresztą brak „naturalizmu" ludowego możnaby równie dobrze zarzucić całemu poematowi (w większej jeszcze mierze t. zw. części I), i to nie tylko w przedstawieniu obrzędu, ale i w psychologizacji osób.

Nie to jednak może być w tym wypadku sprawdzianem wartościowania literackiego „Dziadów" w poemacie mickiewiczowskim, skoro dla poety-romantyka w traktowaniu obrzędu istotną była prawda innego rodzaju: nie folklorystyczna, ale metafizyczna, z zachowaniem w granicach iluzji estetycznej ram obrzędowych.

Upiorna groza zjawy złego pana, następująca po zjawie aniołków, wykluczała sentymentalizm, który nie mógł się kojarzyć z grozą, jako dynamiczną kategorją estetyczną. To też ujęcie tej wizji jest nawskroś ludowo-romantyczne,

---

[1]) *Młodość Mickiewicza* (Petersburg 1898), str. 206.

[2]) Wątpliwem jest, czy można uważać te dzieci za pochodzące z dworu w tej wsi, zwracają się bowiem do mamy obecnej na ludowym obrzędzie (por. sąd prof. Tretiaka tamże).

choć pomysł jej wynikł z idei humanitarnych wieku oświecenia [1]).

Jeżeli pierwsza zjawa ukazuje ludzi obojga płci przed spełnieniem przeznaczonej im roli życiowej, druga mężczyznę, który wypaczył swoją rolę życiową, leżącą głównie w sferze społecznej, to zrozumiałe jest, że w trzeciej należy oczekiwać kobiety.

W jakiej sferze mogło leżeć jej przewinienie? Oczywiście w sferze erotyczno-rodzinnej, jako głównej dziedzinie wyżycia się kobiety.

Mógł się nasunąć na myśl romantyczny motyw zdrady miłosnej. Ale w takim razie pokutujący duch zdrajczyni musiałby należeć do sfery duchów ciężkich.

Jeśli zaś, czy dla uniknięcia monotonji, czy ze względu na schemat eschatologiczny, wystąpić miał przedstawiciel „duchów pośrednich", to przewinienie kobiety w zakresie wspomnianej sfery wyżycia się musiało być lżejszem od zdrady miłosnej. Tem przewinieniem mogła być płochość i nieczułość wobec miłości drugich.

Na tle ludowem najlepiej uobrażała ją tradycyjna kreacja „nieczułej pasterki", którą już omówiono w związku z balladą *To lubię*.

Jeżeli słusznem jest twierdzenie, że modelem w tym wypadku była dla poety Zosia Malewska, siostra „Jarosza" [2]), to zatrzymanie powyższego typu pasterskiego jest nader znamienne. Tem bardziej, że Zosia w „Dziadach" nie jest wieśniaczką wogóle, ale pasterką. Zachowanie

---

[1]) Por. *Ziemianin* w tłum. Felińskiego I, str. 261:

O bezwstydny bogaczu! zacóż ta sierota
Pod murem zamku twego z nędzy dogorywa,
Zacóż w twojej wiosce wdowa nieszczęśliwa,
Te dzieci wołające o litość do Nieba,
Te panny bez posagu, ci starcy bez chleba?

[2]) Por. Tretiak: *Dwie Zosie Mickiewicza* (Szkice lit., s. I, Kraków 1896).

tradycyjnego kostjumu wychodzi na dobre idei, którą poeta chciał wyrazić, uwydatnia bowiem tem silniej obojętność i odrębność Zosi w stosunku do obyczajów i codziennego trybu życia u wieśniaków. Ta właśnie jej „nieludzkość“ powoduje, że nie może się ona dostać do nieba, bo — jak powiada:

Kto nie dotknął ziemi ni razu,
Ten nigdy nie może być w niebie [1]).

Zjawa Zosi ma charakter eteryczny, przedstawia się w całej świeżości wiośnianej, która zdobiła dziewczynę za życia:

Guślarz:

A toż, czy obraz Bogarodzicy?
Czyli anielska postać?
Jak lekkim rzutem obręcza
Po obłokach zbiega tęcza,
By z jeziora wody dostać:
Tak ona świeci w kaplicy.
Do nóg biała spływa szata,
Włos z wietrzykami swawoli,
Po jagodach uśmiech lata,
Ale w oczach łza niedoli.
. . . . . .
Na głowie ma kraśny wianek,
W ręku zielony badylek;
A przed nią bieży baranek,
A za nią leci motylek.
Na baranka bez ustanku
Woła baś, baś, mój baranku!
Baranek zawsze zdaleka:
Motylka różeczką goni,
I już, już trzyma go w dłoni,
Motylek zawsze ucieka.

A oto, co o swych pasterskich igraszkach opowiada duch:

[1]) Jest nader charakterystycznem, że w tym wypadku ten typ tradycyjny występuje bez towarzystwa „ofiary zapałów miłosnych“.

Arja:

Tu niegdyś w wiosny poranki
Najpiękniejsza z tego sioła,
Zosia, pasając baranki,
Skacze i śpiewa wesoła.
La la la la.
Oleś za gołąbków parę
Chciał raz pocałować w usta:
Lecz i prośbę i ofiarę
Wyśmiała dziewczyna pusta.
La la la la.
Józio dał wstążkę pasterce,
Antoś oddał swoje serce:
Lecz i z Józia i z Antosia
Śmieje się pierzchliwa Zosia,
La la la la!

Recitativo:

Tak jest, Zosią ja była, dziewczyna z tej wioski;
Imię moje u was głośne:
Że chociaż piękna, nie chciałam zamęźcia,
I dziewiętnastą przeigrawszy wiosnę,
Umarłam, nie znając troski,
Ani prawdziwego szczęścia.
Żyłam na świecie, lecz ach! nie dla świata!
Myśl moja nazbyt skrzydlata,
Nigdy na ziemskiej nie spoczęła błoni;
Za lekkim zefirkiem goni,
Za muszką, za kraśnym wiankiem,
Za motylkiem, za barankiem:
Ale nigdy za kochankiem.
Pieśni i fletów słuchałem rada;
Często, kiedy sama pasę,
Do tych pasterzy goniłam stada,
Którzy mą wielbili krasę:
Lecz żadnego nie kochałam.

Przytoczona arja jest — jak już wielu krytyków stwierdziło — przeróbką wierszyka Goethego *Die Spröde*, w którym ta kreacja również wywodzi się z tradycji sielankowej.

W przeróbce mickiewiczowskiej zasługuje na uwagę zastąpienie tradycyjnego imienia pasterskiego Thyrsis, które znajduje się w oryginale, przez swojskie Oleś, a nadto wprowadzenie innych swojskich imion. W oryginale pasterz prosi o pocałunek za darowanie dziewczynie owiec, w przeróbce za parę gołąbków. Szczegół ten przyczynia się do większej idealizacji miłości pasterskiej.

Odnośnie do zarzutów krytyki, wytaczanych przeciw wprowadzeniu tej sielankowej postaci na „dziady", przyznać należy, że istotnie tradycja sentymentalizmu zbyt silnie oddziaływała w tym wypadku na poetę, skoro zatrzymał tę kreację w postaci obcej ludowemu „naturalizmowi" [1]), z drugiej jednak strony powtórzyć można to, co zauważono o zjawie aniołków w związku z kwestją owego „naturalizmu" w poemacie romantycznym.

Na zjawie pasterki kończy się poetyckie przetworzenie obrzędu „dziadów" w zakresie objektywnych zainteresowań Mickiewicza-romantyka, a otwiera się pole dla subjektywnej sfery uczuć poety-człowieka.

Nie jest to wcale dziwne, że śmierć fizyczna, która już poprzednio w „Kurhanku Maryli" i w „Dudarzu" była poetyckim symbolem katastrofy miłosnej, skojarzyć się mogła w jego umyśle z obrzędem żałoby po zmarłych. Z tego skojarzenia wypłynęła zapewne myśl związania w jakiś sposób osobistych przeżyć miłosnych z zaduszkowym obrzędem „dziadów" zwłaszcza, że cierpienie moralne wzmagało się coraz bardziej [2]). I rzeczywiście zespolenie to dokonało się już

[1]) Zamiast ludowej „latawicy" (Konopnicka: *O I i II cz. Mickiewiczowskich Dziadów słów kilka;* w książce „Z roku Mickiewiczowskiego", Warszawa 1900).

[2]) Już po ukończeniu niniejszego studjum ukazała się rozprawa prof. W. Bruchnalskiego: *Mickiewicza Dziady wileńskie wobec Chateaubrianda powieści Atala i René* (odb. z ks. pam. ku czci O. Balzera, Lwów 1925). Prof. B. zwrócił uwagę na to, że w *Atali* losy Szaktasa łączą się ze świętem umarłych czyli uroczystością dusz i że przyszłość kochanków wtedy się rozstrzyga (str. 19).

w II cz. „Dziadów“, nadając odrębny charakter zjawie, która występuje pod koniec obrzędu.

Wśród zebranych przebywa pasterka w żałobie, którą Guślarz zna dobrze, bo — jak się później okazuje — wie o tem dokładnie, że jej mąż i rodzina są zdrowi.

Kiedy Guślarz mniema, że obrzęd już skończony, powstaje z zapadłej podłogi blade widmo. Guślarz, zdziwiony tą niespodzianką, śledzi jego ruchy i wygląd i tak opisuje zebranym:

Zwraca stopy ku pasterce,
I stanęło tuż przy boku.
Zwraca lice ku pasterce,
Białe lice i obsłony,
Jako śnieg po nowym roku.
Wzrok dziki i zasępiony
Utopił całkiem w jej oku.
Patrzcie, ach patrzcie na serce!
Jaka to pąsowa pręga,
Tak jakby pąsowa wstęga,
Albo jak sznurkiem korale,
Od piersi aż do nóg sięga?
Co to jest, nie zgadnę wcale!
Pokazał ręką na serce:
Lecz nic nie mówi pasterce.

Utartym zwyczajem zapytuje Guślarz, czego potrzeba duchowi, by się dostał do nieba, lecz widmo milczy i nie daje odpowiedzi. Guślarz próbuje wtedy egzorcyzmów, by ducha odegnać, ale napróżno. Dopiero spostrzegłszy, że owa pasterka w żałobie uśmiecha się do widma, jakby je rozpoznała, i przypomniawszy sobie, że ona po nikim z rodziny swej żałoby nie nosi, domyśla się, iż jej obecność na „dziadach“ jest powodem owej niesamowitej zjawy. Każe więc pasterkę wyprowadzić z kaplicy i wtedy dopiero widmo rusza kroku, idąc za nią ślad w ślad. Stwierdza to chór w słowach:

Gdzie my z nią, on za nią wszędzie,
Co to będzie? Co to będzie?

Jaką rolę odegra widmo w życiu pasterki — niewiadomo. Obrzęd skończony.

Przychodzi teraz zastanowić się nad koncepcją poetycką tej zjawy w stosunku do poprzedzającej i następującej po niej twórczości Mickiewicza.

Nie ulega wątpliwości, że widmo, które ukazuje się pasterce, to widmo dawnego jej kochanka, o którym pamięć trwa w jej sercu, czego dowodem jest strój żałobny. Dlaczego jednak widmo nie chce ani słowa przemówić, dlaczego nie ulega egzorcyzmom, co znaczą pręgi od piersi do nóg? Dlaczego nie ogłasza zebranym przestróg i nauk, jak to czyniły poprzednie zjawy? Co w takim razie ma oznaczać zjawienie się tego niemego ducha? Takie pytania cisną się do ust po przeczytaniu do końca części II „Dziadów".

Na pierwszą grupę pytań dał odpowiedź sam poeta w kilkanaście lat później, w części III „Dziadów" w sc. I, w której starał się ten nowy utwór powiązać z dawnym pomysłem wileńsko-kowieńskim.

W noc „dziadów" spotyka się znów Guślarz z ową kobietą w żałobie, która zwraca się do niego z taką prośbą:

Chcę jednego widzieć ducha;
Tego, co przed laty wielu,
Zjawił się po mem weselu,
Co, pośród duchów gromady,
Stanął nagle krwawy, blady,
I mnie dzikiem okiem łowił
I ani słowa nie mówił.

A oto, jak Guślarz w odpowiedzi na tę prośbę objaśnia zjawę:

On żył może, gdym go badał,
Dlatego nie odpowiadał.
Bo na duchów zgromadzenie,
W tajemniczą noc na dziady
Można wzywać żywych cienie.

Ciała będą u biesiady,
Albo u gry, albo w boju
I zostaną tam w pokoju;
Dusza zwana po imieniu
Objawia się w lekkim cieniu:
Lecz póki żyje, ust nie ma,
Stoi biała, głucha, niema.

Kobieta zapytuje jeszcze:

Cóż znaczyła w piersiach rana!

Odpowiedź Guślarza brzmi:

Widać, że w duszę zadana.

Niewątpliwie w interpretacji pierwszy głos ma sam twórca. Nie można jednak zapominać o tem, że przytoczone wyjaśnienie wystąpiło już w okolicznościach ogromnie odległych od poczynań wileńsko-kowieńskich, po rozmaitych przejściach i przeobrażeniach, w czasie, gdy w umysłowości Mickiewicza silniej już ugruntowały się koncepcje mistyczno-spirytystyczne.

Wspomniana interpretacja nie jest wypowiedziana w formie stanowczej (por. słówka: może, widać), wspomina o duchach ludzi żywych, objawiających się w lekkim cieniu, gdy tymczasem widmo w części II „Dziadów“ ma postać bardzo konkretną. Ponadto stwierdza konieczność wyraźnego wzywania po imieniu, co powinnoby się z takim rozmachem dokonać, jak wzywanie poprzednich zjaw.

Tymczasem Guślarz tego wcale nie czyni, bo nawet nie wie, kogo ta zjawa przedstawia, co najwyżej możnaby przypuszczać, że widmo zjawiło się na ciche wezwanie pasterki.

Jak te sprzeczności wytłumaczyć?

„W Dziadach“ wileńsko-kowieńskich występuje — jak to niebawem przyjdzie wykazać — oscylacja i kombinacja między wyobrażeniem śmierci fizycznej jako symbolem dla katastrofy miłosnej

poety, a rozmaitem upostaciowaniem śmierci moralnej („dla świata"). Jest zupełnie zrozumiałem, że wobec podjęcia dawnego pomysłu w „Dziadach" drezdeńskich w koncepcji odrodzonego Gustawa jako Konrada - patrjoty, ciągłość życiowa bohatera w obrębie dzieła musiała być silnie uwydatniona (niezależnie od symbolu: *Obiit Gustavus, natus est Conradus).* Stąd jakiekolwiek pozory realnej śmierci fizycznej bohatera w dawnej koncepcji musiały być zatarte, stąd narzucała się przytoczona już interpretacja zjawy Gustawa na zaduszkach.

Uprawnieniem zjaw z zaświata na obrzędzie „dziadów" jest śmierć fizyczna. Tak sądzić możnaby i o zjawie ostatniej, która pod względem swej fizyczności i konkretności przypomina zjawy poprzednie w ujęciu, odpowiadającem wyobrażeniom ludowym.

Możnaby tak sądzić tem bardziej, jeśliby się przyjęło, że żałobę pasterki należy pojmować faktycznie, a nie przenośnie. Czy jednak uprawnioną jest zjawa widma w obrębie ludowego środowiska?

Tak, jeżeli bowiem *ona* jest pasterką i w tym charakterze wchodzi w skład ludowej gromady, to nic nie stoi na przeszkodzie, żeby zjawę *jego* rozumieć jako zjawę przybywającego z za grobu kochanka-pasterza.

Zespolenie pierwiastka subjektywnego z objektywnym materjałem poetyckim, t. j. treścią obrzędu, dokonywa się więc tutaj na zasadzie wprowadzenia tradycyjnej maski pasterskiej dla poety i Maryli.

Zachowanie kostjumu pasterskiego przychodzi tem łatwiej, że i poprzednio kreacja pasterska Zosi jest reprezentantką problemu erotycznego o innym charakterze. Ta koncepcja maskowości pasterskiej w przedstawieniu osobistych stosunków poety znaną nam już jest z „Dudarza", w którym

sentymentalny finał śmierci pasterza-kochanka jest kresem pomysłu poety. Gdy jednak w sentymentalnym „Dudarzu“ brak jest pozaświatowych perspektyw konfliktu miłosnego, zjawa przybywającego z za grobu pasterza jest już przekroczeniem finału „Dudarza“, jest rozciągnięciem w duchu romantycznym znanej historji miłosnej poza szranki świata zmysłów w sferę świata niewidzialnego przy zachowaniu jeno dla bohaterów tradycyjnych kostjumów pasterskich stosownie do ludowego tła poematu.

Że widmo nie opowiada zebranym swych dziejów, ale swojem milczeniem kontrastuje z poprzedniemi zjawami, to zrozumiałe, jeśli się zważy, iż opowieść jego nie byłaby organicznie spojoną z kręgiem zainteresowań otoczenia, skoro i postacie kochanków nie należą organicznie do środowiska, a występują w niem tylko pod maską.

A zresztą, idąc za przykładem innych zjaw, miałoby to widmo również zostawić przestrogę i naukę zebranym. Jaka to mogła być nauka? Tylko potępienie namiętnej miłości, która przyprawia o śmierć. Ale czy było to możliwe po niedawno usłyszanem potępieniu nieczułości w sprawach miłosnych?

Gdyby to był jeszcze duch samobójcy, mógłby zostawić naganę swego czynu i wspominać o pokucie, wyznaczonej mu za ten grzech. Widmo nie posiada jednak wyraźnych znamion, któreby wskazywały, że to duch samobójcy, gdyż pręga wzdłuż całego ciała i gest, wskazujący na serce, ten sam, którym pasterz w „Dudarzu“ kończy swój żywot, oznaczałyby raczej ogólne unicestwienie z powodu nieszczęśliwej miłości. Widmo wobec tego milczy, bo wprowadzenie go nie wynikło z dążności dydaktycznej, ujawnionej w związku z ukazaniem się na „dziadach“ pokutujących za swe grzechy dusz, ale z ogólnego

nastroju „dziadów", zbliżającego do siebie oba światy: realny i ponadrealny.

Czy zatem treść myślowa tej koncepcji powiązania dziejów miłości z obrzędem „dziadów" jest samostarczalną, niezależnie od pozostałych części?

Niewątpliwie tak. To widmo, które w gromadzie duchów na „dziadach" zajmuje stanowisko kontrastowe i wyjątkowe przez wyjątkowość swego cierpienia, które na ból swój wskazuje, ale go nie wypowiada, a jednak przez to podkreśla tem silniej, które nie da się od ukochanej odpędzić zwykłemi egzorcyzmami znachora, które wzrokiem swym ściga pasterkę, wydając w jego dzikości ogrom bolesnego wyrzutu, które podąża za swą lubą krok w krok, iż go od niej usunąć nie można, to poetycki wyraz nierozerwalnej łączności duchowej nieszczęśliwego kochanka z tą, którą kochał, łączności nawet po śmierci.

Jest to ta sama myśl, którą poeta wyrazi w innym utworze, powstałym w tym samym okresie, mianowicie w wierszu do Maryli, zaczynającym się od słów: *Precz z moich oczu.*

Tam pogrążony w żałobie kochanek zaznaczy z naciskiem:

Wszędzie i zawsze będę ja przy tobie,
Bom wszędzie cząstkę duszy swej zostawił,

to znów, myśląc o swej duszy, wyobrazi ją sobie jako zawsze bliską Maryli i jako niesamowity postrach z świata duchów:

Wtem błyskawica nocna zamigoce.
Sucha w ogrodzie zaszeleszczy grusza,
I puszczyk z jękiem w okno załopoce...
Pomyślisz sobie, że to moja dusza.

W II części „Dziadów" wszedł kochanek Maryli śmiało w królestwo romantycznej poezji. Stworzył nową, dumną, budowlę romantyczną, na której tylko tu i owdzie widnieją jeszcze tradycyjne emblematy sentymentalizmu.

Spotkaliśmy się tu z jedną koncepcją stopienia pierwiastka subjektywnego z objektywnym, niewiadomo, czy najwcześniejszą chronologicznie. Okaże się bowiem, że pod tym względem znajdą się w całości „Dziadów“ wileńsko-kowieńskich inne koncepcje, wybitnie różne. Gdyby rozporządzało się dziś znajomością tych części składowych poematu, które nie zostały wydane, możnaby śledzić przechodzenie jednych koncepcyj w drugie, względnie ich spływanie się. W częściach wydanych znać będzie dążność do uzgodnienia w ostatecznym rozmachu twórczym. Wszelako ślady pierwotnych różnic, może wskutek pośpiesznego oddawania rękopisu do druku, nie zostały zatarte, choć przypuszczać wolno, że w razie wykończenia całości „Dziadów“ wileńsko-kowieńskich istniałaby wybitna konsekwencja w przeprowadzeniu czy zespoleniu tych koncepcyj.

Istotnem polem dla domysłów w tym kierunku (bo domysły tylko w takim wypadku snuć można) są zachowane fragmenty t. zw. części pierwszej „Dziadów“, w nich bowiem odnaleźć można zawiązki owych pierwotnych pomysłów i śledzić ich ustosunkowanie wzajemne.

B. Fragmenty t. zw. części I.

Fragmenty t. zw. części I podzielić można na trzy sceny: 1) scenę w samotnym pokoju Dziewicy, 2) scenę pochodu na mogiłki w związku z obrzędem „dziadów“, do której zaliczyć można rozmowę Starca z Wnukiem, 3) dumania Gustawa w kniei i spotkanie z Myśliwym Czarnym.

Zajmiemy się najpierw sceną drugą, by ją później powiązać z resztą fragmentów.

Dodatkowym aktem pietyzmu dla zmarłych w uroczystości ludowej „dziadów“ było czasem — jak opisują autentyczni świadkowie[1]) — składanie na mogiłach resztek jedzenia z uczty żałobnej, które później ubodzy zabierali.

[1]) Por. Kallenbach: *A. Mickiewicz*, wyd. 3, t. I, str. 276.

Tymczasem w tej scenie, w której Mickiewicz maluje pochód na mogiłki, obrzęd „dziadów“ jest ściśle zespolony z kultem grobów i łzawych nastrojów cmentarnych, jak to widać już z pierwszych słów Guślarza:

Spieszmy się w tajnym obrzędzie,
Z cichem pieniem, wolnym krokiem.
Wszak nie nucim po kolędzie,
Nucimy piosnkę żałoby:
Nie do dworu z nowym rokiem,
Ze łzami idziem na groby.

W wezwaniu Guślarza znaleźć można zwrot następujący:

Kto wspominasz dawne chwile,
Komu się o przyszłych marzy:
Idź ze świata ku mogile!

A później, gdy starsi poszli już w stronę mogilnika, chór młodzieży, który staje „między kolebką i groby“, mówi o owych dumaniach nagrobnych:

Kto w młodości pieśń żałoby
Raz zanócił, wiecznie nóci;
Kto raz zabłądził na groby,
Już z nich na świat nie powróci.

Odrazu narzuca się tu przypuszczenie, że opisana amplifikacja, względnie uzupełnienie ludowego obrzędu miało jako przyczynę współczesne upodobania w angielskiej „poezji grobów“, którym tutaj uległ też i Mickiewicz, zwłaszcza, że takie stylizowanie akcesorjów obrzędu jest daleko poetyczniejsze niż odtworzenie „naturalistyczne“, odpowiadające folklorowi.

Inna atoli rzecz, że praktyki połączone z tym kultem grobów, mają już charakter tajemniczego obrzędu ludowego o piętnie romantycznem:

Kto wspominasz dawne chwile,
Komu się o przyszłych marzy:
Idź ze świata ku mogile!
Idź od mędrców do guślarzy!

Mrok tajemnic nas otacza,
Pieśń i wiara przewodniczy,
Dalej z nami, kto rospacza,
Kto wspomina i kto życzy!

Gdy się to czyta, przypominają się słowa „Romantyczności“, w których poeta przeciwstawiał „szkiełku i oku“ mędrca „czucie i wiarę“ gminu.

Z całej gromady wyróżniają się tu obok Guślarza dwie osoby, mające w tej scenie jakby jakąś odrębną rolę. Jest to Starzec (później z Wnukiem) i „kobieta w żałobie“.

Jako kreacja psychologiczna wybija się w wyższym stopniu Starzec.

Pośrednią charakterystykę stanów jego duchowych daje zrazu tylko skierowana do niego prośba chóru młodzieńców:

Nie tęsknij starcze, prosimy młodzi:
Tęsknota sercu i myślom szkodzi;

a później:

Nie wzdychaj starcze w próżnej tęsknocie!
Wielu straciłeś, zostały krocie,

Na czem te tęsknoty serca polegają, poznajemy w całej pełni dopiero z rozmowy Starca z Wnukiem.

Dziecię również ujawnia upodobania i stan duchowy dziadka:

Jutro pójdziem na cmentarz: ty swoim zwyczajem
Dumać, ja zdobić krzyże kwiatami i majem.

a dalej:

. . . . . Pomnisz dwie temu niedziele,
Zebrało się i krewnych i sąsiadów wiele
Urodziny twe święcić: tyś w milczeniu siedział,
Nic nie słyszał, nikomu nic nie odpowiedział;
Zapytałeś nakoniec: po co ta gromada
Zeszła się w dzień powszedni i czy mrok już pada?
A my przyszli winszować i od kilku godzin
Słońce zaszło, i był to dzień twoich urodzin . . .

I wtedy Starzec sam o sobie wyznaje:

Od tego dnia, ach jakem daleko odpłynął!
Wszystkiem znajome lądy i wyspy ominął,
Wszystkie dziedziczne skarby znikły w czasu toniach:
Cóż mnie po waszych twarzach i głosach i dłoniach?...
Twarze, którem z dzieciństwa ukochać przywykał,
Dłonie, co mię pieściły, głos, co mię przenikał:
Gdzież są?... Zgasły, przebrzmiały, zmieniły się, starły.
Nie wiem, czym pośród trupów, czylim sam umarły:...
Ale inny świat rzucam, aniżelim zastał;
Nieszczęsny, kto częściami do mogiły wrastał!...
. . . . . .

Kto w dzień błądzi i żywych nie słyszy,
Widzi w nocy, zna język grobowej zaciszy.
Nie zabłądzę. Wszak co rok chodziłem tą drogą:
Zrazu jak ty, mój synu, z niemowlęcą trwogą;
Potem, jak chłopiec pełen ciekawej ochoty;
Potem z tęsknotą; teraz nawet bez tęsknoty,
Bez żalu... Cóż mię wiedzie?... Jakiś zapęd nowy,
Ciemne przeczucie — może to instynkt grobowy!
Znajdę cmentarz i coś mi w głębi duszy wróży,
Że nazad już nie będę potrzebował stróży...

Przed zbliżającą się śmiercią błogosławi Wnuka temi słowy:

Boże! coś mi rozkazał spełnić kielich życia,
I zbyt wielki, zbyt gorzki dałeś mi do picia!
Jeśli względów Twojego miłosierdzia godna
Cierpliwość, z którą gorycz wychyliłem do dna,
Jedynej, lecz największej śmiem żądać nagrody:
Pobłogosław wnukowi, niechaj umrze młody!

Na prośbę Starca śpiewa Wnuk, jakby na pożegnanie, piosnkę o młodzieńcu Poraju, przemienionym w głazy.

Kogo ten dziwny Starzec wyobraża? Już dawno przypuszczano, że samego poetę. Sądzono nawet, że ten starczy pesymizm był wypływem smutnych nastrojów poety w Lo-

zannie, że zatem do tego czasu odnoszą się fragmenty [1]), a nie do kowieńskiej rozpaczy.

Wspomniano już przedtem, że badania prof. Kallenbacha nad autografem stwierdziły niesłuszność tych przypuszczeń i ustaliły ich przynależność do doby wileńsko - kowieńskiej.

Jeżeli jednak rozmowę Starca z Wnukiem zwiąże się z czasami wileńsko - kowieńskiemi, to czy wtedy dalej podtrzymać można twierdzenie, że Starzec wyobraża samego poetę?

Do pewnego stopnia tak. Głównym dowodem w tym kierunku jest ballada o Poraju, tak bardzo ulubiona przez Starca. Piosenka ta zbyt wiele zawiera aluzyj osobistych do przeżyć Mickiewicza, żeby mogła się do kogo innego odnosić. Z drugiej strony nietrudno wykazać, że zachodzi ścisły związek między balladą a charakterem stanów duchowych Starca.

Kwestję tę omówił bliżej prof. Petzold [2]): Melancholja Starca jest patologiczna, graniczącą z *stuporem*. Więcej odpowiadało jego naturze cierpieć niż działać. Wnukowi życzy śmierci, sobie nie, bo na cmentarz chodzi „bez tęsknoty". Lubuje się w swoim stanie duchowym i w tem, by mu się przypatrywać, kiedy o nim mówi. Kocha się w obrazie własnych cierpień, nie mogąc, czy nie chcąc rysów konkretniejszych tych cierpień wyjawić innym. (Nawiasowo tu dodać można, że właśnie dlatego chór młodzieńców nie wie, co naprawdę leży w jego „tęsknotach", i uważa go za jakiegoś zarozumialca i człowieka „starej daty", który stale przeszłość przekłada nad teraźniejszość.) Gdy Starzec prosi wnuka, by mu zaśpiewał piosenkę o Poraju, nie idzie mu o kojącą lub

---

[1]) Por. Chlebowski: *Idea, układ i artyzm Dziadów kowieńskich* (czasop. „Myśl Polska" 1907 i odb.)

[2]) *Ballada Mickiewicza a Goethego* (Przew. nauk. i lit. 1910, kwiecień, maj, czerwiec).

podniecającą siłę pieśni, bo bezwładna melancholja nie śpiewa. Idzie mu o treść śpiewu, w której szuka świadomie utrwalenia swego stanu psychicznego, gdyż proces kamienienia Poraja symbolizuje realną patologję melancholji.

Analogje między Porajem a Starcem są następujące: zapomnienie o latach, rozstanie się z ukochanemi osobami, „wrastanie do mogiły“ u Starca i kamienienie u Poraja. Są i różnice: młodzieniec jest rzeźwy, Starzec zaś melancholijny, szczyci się cierpliwością, nie wspomina o czynach. Młodzieniec rozrzewnia się, u Starca brak żalu, u obu ogólniki o miłości, u Starca w wyższym stopniu.

Na uwagę zasługuje to, że prof. Petzold uważa postać Starca za autokrytykę Mickiewicza w stosunku do własnej melancholji.

Nakoniec stwierdza prof. Petzold ścieranie się w „Dziadach“ dwu motywów:

1) Zdrętwienia, skamienienia, śmierci za życia;

2) Samobójcy-upiora.

Do kwestyj tych wypadnie jeszcze powrócić.

Nasuwa się teraz pytanie, dlaczego owa starcza melancholja ma być odpowiednikiem stanów duchowych poety i kogo w takim razie wyobraża Wnuk Starca.

Jak z przytoczonej analizy wynika, przedstawioną została melancholja Starca w duchu nawskroś sentymentalnym. Pozbawiona wszelkiej dynamiki, objawiająca się w poczuciu niemocy i apatji wobec zewnętrznego świata zjawisk, rozmiłowana w własnej żałobie i wspomnieniach, bliska już zaniku sił odpornych w człowieku, oddaje do pewnego stopnia te nastroje, w jakich znajdował się Mickiewicz po nieodwołalnej już stracie Maryli.

Na tle „poezji grobów“, w której duchu poeta stylizował pochód na „dziady“, narzucała się dla wyrażenia uczuć beznadziejnej żałoby tak niesłychanie znana podówczas z literatury postać, mianowicie starzec Young. Jak świadczą choćby liczne wzmianki i przekłady w czasopismach, „Noce“

cieszyły się podówczas w Polsce wielką jeszcze wciąż popularnością, a znane też były ilustracje, przedstawiające starca Younga, pogrążonego na tle grobów w melancholijnych rozmyślaniach po stracie ukochanych członków rodziny.

Stan duchowy Starca z I cz. „Dziadów“ przypomina zupełnie melancholję Younga. Podobieństwo sięga nawet dekoracji zewnętrznej.

Najważniejszym wspólnym rysem jest potępienie życia i cofnięcie się odeń w sferę osobistych dumań. Wszelako u Younga spotykamy dogmatyczne wywyższenie śmierci nad życie, u Starca abdykację z wartości życia tylko w stosunku do Wnuka, o którego rychłą śmierć prosi; u niego samego zaś pojawia się zrazu jeno ukochanie grobów, tęsknota do „grobowej zaciszy“, po której następuje bierne, bezwolne poddanie się nadchodzącej konieczności. Ani wiara, ani dogmat, nie stają się usprawiedliwieniem tej niemocy i psychicznej izolacji, brak wzmianek o nieśmiertelności duszy uwydatnia tem bardziej oschłą bolesność melancholji.

Young wyraża swój stan duchowy wprost od siebie, Starzec zaś w rozmowie z Wnukiem. Przez rozmowę tę tem naturalniej zarysowuje się psychika Starca, niż byłoby to np. w monologu.

Że dziadek lubi szczególnie rozmawiać z wnukiem, choć do nikogo innego się nie odzywa, nie słuchając nawet głosu obcych ludzi, nie jest to wcale dziwne, skoro się zważy, że Wnuk ten dostarcza Starcowi wybitnych podniet do wspomnień i rozmyślań. Ponadto naturalniejszą jest rzeczą, że jest ktoś, kto śpiewa Starcowi balladę o Poraju, niżby on sam miał ją wygłaszać (nie śpiewać, gdyż—jak słusznie zauważył prof. Petzold — bezwładna melancholja nie śpiewa). Pozatem stan duchowy Starca uwydatnia się tem silniej, że kontrastuje on z psychiką dziecięcą.

Mimo to Wnuk jest w tym obrazie tylko postacią akcesorjalną, cenną pod względem kompozycyjnym; nie jest kreacją, w której ogniskują się jakieś odrębne zamierzenia twórcze.

Myśl wprowadzenia nastrojów youngowskich przy użyciu tego akcesorjum mogła się poecie nasunąć na skutek wzmianek Younga o jakimś bliskim młodzieńcu imieniem Lorenzo. Mogła tu również oddziałać wspomniana już poprzednio [1]) predylekcja Gessnera do wprowadzania rozmowy starca z wnukiem, względnie młodym pasterzem [2]). W związku z tem zauważyć należy, że i u Gessnera występują również starcy na tle rozmyślań i przeczuć nadchodzącej śmierci — tylko jest to pogodny nastrój błogiej i stojącej już u kresu starości. I tak w sielance *Palemon* (13), w której panuje ton dziękczynień za długoletnie życie, starzec wyraża przeczucie śmierci w ciągu najbliższej nocy (podobnie jak w „Dziadach"), w sielance *Tityris und Menalkas* starzec śpiewa wśród jesieni o zbliżającym się kresie życia i ma podobnie interlokutora, jak w „Dziadach".

W ciągu niniejszych rozważań stwierdzono, że w rozmaitych typach poezji sentymentalnej szukał Mickiewicz pokrewnych form i tonów dla wyrażenia stanów swojej duszy. I podobnie jak w pewnych momentach sięgał do tradycji sielankowej czy romansowej, lub do sentymentalnej liryki Schillera, tak w tym momencie krynicą twórczą były żałobne nastroje angielskiej „poezji grobów" z Youngiem na czele.

Uleganie tym wpływom było wynikiem nie identyczności uczuciowego stanowiska, lecz tylko ogólnego pokrewieństwa. I tak rzecz się ma z wpływem Younga. Jest on zrozumiały wobec ogarniającej podówczas Mickiewicza atmosfery literackiej, przy równoczesnym braku oddziaływań egotycznej poezji romantycznej.

Bo jeśli już mowa o identyfikacji, to raczej odnosić się to może do skamieniałego z bólu, a rzeźwego rycerza i kochanka Poraja, niż do melancholijnego Starca. Podobnie i związek między kreacją Starca a kreacją Poraja jest dowodem

---

[1]) Por. str. 146.

[2]) Por. *Menalkas und Alexis (50)*, *Das hölzerne Bein (53)*.

tylko pokrewieństwa, analogji stanów duchowych, nie ich identyczności.

Starzec przedstawia tedy nie maskę, pod którą ukrywa się poeta, ale rolę, w którą on się wczuwa.

Brak wyraźnego erotycznego podłoża w melancholji Starca uwydatnia w tej kreacji odrębną logikę budowy, z drugiej zaś strony odpowiada stanowi abnegacji miłosnej i rezygnacji, które ukazywały się poecie jako dezyderat przyszłości.

Wyrazić można nadto domysły, że refleksy osobiste w tej roli sięgają jeszcze dalej. Czy nie przypomina ostatnich słów „Żeglarza“ duchowa izolacja Starca w stosunku do gromady, która mu przyszła winszować, a nadewszystko stosunek jego do młodzieńców, którzy chcą działać „rzeźwem ramieniem“, nie rozumiejąc uporczywego smętku w jego zachowaniu się, i którzy w imię życiowej tężyzny proszą:

Nie tęsknij starcze, prosimy młodzi:
Tęsknota sercu i myślom szkodzi.

A dalej wzywają go:

Nie wzdychaj starcze w próżnej tęsknocie!
Wielu straciłeś, zostały krocie!
Nie całe twoje szczęście jest w grobie,
Nie tam są wszyscy znajomi tobie

I czy tak dziwne w ustach bliskiego już śmierci Starca żale, że niema tych dłoni, co go pieściły, a dalej owe wspomnienia minionego dzieciństwa, nie dałyby się może wytłumaczyć tem, iż właśnie w okresie pracy twórczej nad „Dziadami“ Mickiewicz stracił matkę, tę jedyną osobę, związaną z jego dzieciństwem?

Nie we wszystkich szczegółach dadzą się te analogje przeprowadzić. Wynika to zresztą z charakteru roli. I tak zatarciem analogji z osobą poety jest przytoczona przez chór młodzieńców rozmowa starego dębu z kwiatami, która ma być alegorją stosunku Starca do nich i przedstawia go jako

„chwalcę dawnych czasów“ [1]), a także i wezwanie: „Szukaj umarłych pośród nas żywych“!

Podobnie jak Starzec, tak również i inna postać w scenie pochodu na „dziady“ uchodzić może za rolę o swoistej, odrębnej logice budowy. Jest nią wspomniana już kobieta wiejska, bolejąca po stracie swego ukochanego.

Jedyną wskazówką poety co do znaczenia tej postaci jest dopisek przy przemowie chóru młodzieńców. Brzmi on: „ob. Romantyczność“. W istocie jednak łączy tę wdowę z Karusią z „Romantyczności“ tylko podobna przyczyna rozpaczy, t. j. żal u Karusi za zgasłym kochankiem, u kobiety w żałobie za zmarłym małżonkiem.

Jeżeli się zważy, że u Mickiewicza już nieraz śmierć fizyczna była symbolem utraty żywej, umiłowanej osoby, to kreację kobiety w żałobie pojąć można jako rolę, odpowiadającą stanowi Maryli po ostatecznem rozstaniu się z poetą.

W alegorycznych obrazkach, które roztacza chór młodzieńców w związku z stanem duchowym wdowy, znaleźć można pewne aluzje do szczegółów osobistych konfliktu miłosnego poety.

I tak przedstawienie przyszłego męża żałobnicy w alegorycznej postaci małżonka gołąbki, który ma

> Nóżki z ostrogą, szyję mu wieńczy
> Wstążka błękitna w kolorze tęczy,

zawiera aluzje do wojskowej służby Puttkamera w kampanji napoleońskiej i do jego „błękitnej krwi“, t. j. hrabiowskiego tytułu.

Podobnie odpowiednik owej wyższości stanowej Puttkamera znaleźć można w drugim obrazku:

> Róża z fijałkiem na letniej łące,
> Podają sobie dłonie pachnące:

---

[1]) Kallenbach: *A. Mickiewicz*, wyd. 3, t. I, str. 264.

Pieszy robotnik kosi dąbrowę,
Zranił małżonka, zostawił wdowę.
Płaczesz i wzdychasz w próżnej żałobie.
Wysmukły narcyz kłania się tobie
Jasną źrenicą, śród polnych dzieci,
Jak księżyc między gwiazdami świeci.

Odrazu mogą wystąpić zarzuty przeciw wyodrębnianiu kreacyj Starca i kobiety w żałobie jako koncepcyj powiązania przeżyć osobistych poety z motywem „Dziadów". Przecież w autografie cała ta scena, którą tu nazwano drugą, znajduje się w otoczeniu scen, rozgrywających się na tle innego środowiska społecznego, w których historja miłosna poety zarysowuje się w sposób odrazu widoczny.

Żeby trudności te usunąć, wypadnie wpierw poświęcić uwagę tym scenom, które dotąd pominięto.

Sceny: „Dziewica w samotnym pokoju" i „Gustaw w kniei" są zapowiedzią miłości dwojga kochanków, którzy się jeszcze nie znają, ale tęsknią ku sobie.

Scena I zawiera monolog przyszłej kochanki młodzieńca z sc. III.

Dziewica ta odznacza się uczuciowością wybitnie sentymentalną.

W późną noc, kiedy już świeca dogasa na stole, oddaje się zwyczajem heroin romansowych dumaniom nad *Walerją* pani Krüdener. Losy bohaterów tego romansu wprawiają ją w stan słodkich wzruszeń, a zarazem budzą w niej pragnienie, by i ją kiedyś także ubóstwiał kochanek. A że codzienna rzeczywistość razi ją tylko niby łańcuch, do którego przykuto więźnia, bo spotkać w niej można tylko nudne postacie i zdarzenia, ucieka ona do świata książek i krainy marzeń, odgradza się niemi od świata-więzienia i szuka osłody w fikcjach wyobrażeń, gdyż

Zamieszkałym śród cieniów zmyślonego świata
Nudnej rzeczywistości nagrodzi się strata.

Choć dotąd napróżno szukała takiego kochanka, którego dusza odpowiadałaby jednakowym tonem jej duszy, to jednak pragnienie takiej miłości każe jej wierzyć, że jest ona przecież osiągalną na ziemi. Wyraża tedy przeświadczenie, że jeśli u jednego człowieka powstaje dążenie zwane miłością, to w ogólnej harmonji świata musi istnieć odpowiadające jej dążenie; musi też istnieć przedmiot, w którym to dążenie ma swe siedlisko. Dlatego istnieje na świecie zawsze przeznaczona sobie nawzajem para kochanków, w której i on i ona tęsknią ku sobie i tylko czasem nie odrazu się odnajdują:

W przyrodzenia powszechnej ciał i dusz ojczyźnie
Wszystkie stworzenia mają swe istoty bliźnie:
Każdy promień, głos każdy z podobnym spojony,
Harmonią ogłasza przez farby i tony;
I pyłek niewidzialny wśród istot ogromu,
Padnie w końcu na serce bliźniego atomu:
A tylko serce czułe, z dozgonną tęsknotą
W rodzinie tworów jedną ma zostać sierotą?
Twórca mi dał to serce. Choć w codziennym tłumie
Nikt poznać go nie może, bo nikt nie rozumie:
Jest i musi być kędyć, choć na krańcach świata,
Ktoś, co do mnie myślami wzajemnemi lata!

Marzy więc o tem, by choć przed zgonem poznać przeznaczonego jej kochanka, bo

Wtenczas dusza, co ledwie czucia swe ogarnia,
W której rozkosze truje samotna męczarnia,
Z ciemnej, głuchej jaskini stałaby się rajem!
Jakby miło poznawać, zwiedzać ją nawzajem;
I cokolwiek pięknego w myślach zajaśnieje,
Co ślachetnego mają tajne serca dzieje,
Rozświecić przed oczyma kochanej istoty,
Jak wyłamane z piersi kryształów klejnoty!

Taka miłość, choćby krótka, byłaby prawdziwą pełnią życia i nową wartość przydałaby minionej przeszłości. Dziewica zdaje sobie sprawę z tego, że jej tęsknota za kochan-

kiem to jeszcze mgliste narazie uczucie, i sądzi, że nabierze ono rozblasku i żaru wtedy, gdy zjawi się wymarzony kochanek. Miłość przyszłą tak sobie maluje:

Bylibyśmy jak lotne tchnienia, co je rosa
Wiosennym zionie rankiem, dążące w niebiosa,
Lekkie i niewidome, — lecz kiedy się zlecą:
Spłoną i nową iskrę pośród gwiazd rozświecą.

Jakby na potwierdzenie myśli, wypowiedzianej przez Dziewicę, że

Jest i musi być kędyć, choć na krańcach świata
Ktoś, co do mnie myślami wzajemnemi lata,

zjawia się w ostatnim fragmencie młodzieniec, noszący imię kochanka Walerji. Otacza go dokoła knieja. Ciągnie się ona zapewne w tej samej okolicy, w której przebywa samotna Dziewica.

W pierwszej chwili, gdy poznajemy Gustawa, nie ma on w sobie nic z sentymentalnej emocjonalności Dziewicy, czytającej „Walerję". Jest to poeta, którego junacka ochota i młodzieńcza energja powiodły ze znajomymi na polowanie.

Tymczasem ognista i namiętna Muza każe mu grzmieć po lasach piosenkę myśliwską i upajać się potęgą wrażeń, miast oddawać się polowaniu. Zapędziwszy się w tym rozmachu zbyt daleko od drużyny strzeleckiej, błąka się Gustaw po lesie. Przepojony jednak beztroską i wesołością młodzieńczą, nie daje się z tego powodu opanować jakimkolwiek przykrym uczuciom, ale owszem, nie lubiąc nudy, znajduje upodobanie w swem niezwykłem położeniu. Samotność jest mu wtedy miłą, nastraja go nie do rozpaczy, ale do dumań; budzi w nim refleksje o konwencjonalnych stosunkach, w których się obraca, a dla których czuje pogardę [1]). Że zaś młodość kipi w jego żyłach, więc budzi się pragnienie miłości.

[1]) Por. warjant (P. II, str. 66 i 67 na dole).

Jest to jeszcze stan mglisty i nieokreślony, o wyrazie sentymentalnym, do którego jednak dołączają się z zaświata czy z głębin podświadomości płynące przeczucia, nie uzyskane drogą rozumowań, może tylko pojawiające się na tle wytężonych pragnień duszy:

.....tu nikt mojego nie śledzi marzenia,
Łez pustych, które nie wiem skąd w oczach zaświecą,
Westchnień bez celu, które nie wiem kędy lecą —
Nie do sąsiadek pewnie — na wiatry, na gaje,
Ku marzeniom! Myśl dziwna! Zawsze mi się zdaje,
Że ktoś łzy moje widzi i słyszy westchnienia,
I wiecznie około mnie krąży nakształt cienia...

Ileż razy, w dzień cichy szeleszczą na łące
Jakoby nimfy jakiejś stopki latające:
Spojrzę... chwieją się kwiaty i podnoszą głowy
Jakby zlekka trącone. Nieraz śród alkowy
Samotny książkę czytam; książka z rąk wypadła,
Spojrzałem... i mignęła naprzeciw zwierciadła
Lekka postać, szepnęła jej powietrzna szata...
Nieraz dumałem w nocy; gdy się myśl rozlata,
Wzdycham, i coś westchnieniem dawało znak życia.
Serce biło, i czułem drugie serca bicie...
Słowo nawet częstokroć, niewyraźnie, głucho,
Jak przelot nocnej muszki pogłaska mi ucho!...
Zasnąłem we mgle jasnej... Z góry i zdaleka,
Coś błyszczy, choć widocznych kształtów nie
[obleka;
I czuję promień oczu i uśmiech oblicza!...

W czasie tych rozmyślań zjawia się przed Gustawem Myśliwy Czarny, wcielenie szatana — jak widać z jego przemowy. Pragnie on kusić młodego poetę. Wchodzimy w nowy wątek romantyczny, którego omówienie tu nie należy.

Akcja urywa się w środku tej interesującej rozmowy, a zarazem kończą się zachowane dotąd fragmenty części I.

W zestawieniu z wyznaniami nieszczęśliwego kochanka w części IV przyjdzie bliżej zanalizować charakter rojeń miłosnych Dziewicy i Gustawa w związku z poezją sentymentalną.

Tutaj rozstrzygnąć należy zagadnienie poprzednio już postawione, czy istotnie w całości omówionych fragmentów występują dwie koncepcje, względnie dwa zawiązki poetyckiego uobrażenia przeżyć miłosnych poety i jaki między niemi zachodzi stosunek.

Jeśli psychika Starca ma być do pewnego stopnia transpozycją stanów duchowych poety po stracie Maryli, jak wytłumaczyć ten fakt, że w scenie III występuje rzeźwy i wesoły Gustaw, którego w świetle późniejszych części prędzej mamy prawo uważać za wizerunek samego poety?

Sprzeczność ta da się łatwo usunąć następującem rozumowaniem:

Scena I i III jest zaczątkiem nowej koncepcji motywu subjektywnego, polegającej na oddaniu kolei nieszczęśliwej miłości w jej pełnym przebiegu czy też jedynie przekroju, ale już na tle właściwej sfery społecznej, a nie, jak poprzednio, sfery pastersko-wieśniaczej.

Łącząc te sceny z sceną pochodu na „Dziady“ z przyczyn, o których niebawem będzie mowa, wyróżnił poeta w ludowej gromadzie kreacje Starca i Kobiety w żałobie, mające w konkretnej postaci wyobrażać żalne nastroje pochodu na mogiły.

Z punktu widzenia psychologji twórczości jest zupełnie zrozumiałe, że ten sam stan duchowy, przemożnie opanowujący psychikę poety w danym momencie, może równocześnie i w obrębie tego samego utworu szukać wciąż nowego a różnego wyrazu twórczego. Nie jest więc dziwne, że Mickiewicz wskutek trawiącego go ustawicznie stanu żałoby naświetlił refleksem osobistym owe wcielenia żałoby w obrębie ludowej gromady, że zarazem niezależnie od tego sięgnął po inne środki w ujęciu poetyckiem katastrofy miłosnej, a mianowicie na tle zarysowanem w I i III scenie. Kreacje Starca i Kobiety w żałobie, będąc tylko r o l a m i, w których rysy autobiograficzne poety są znacznie zatarte, przybrały oczywiście charakter

czynników wyłącznie akcesorjalnych, potęgujących wybitnie nastrojowość pochodu na mogiły, natomiast wpadający odrazu w oczy związek między osobistością poety a akcją poematu został podkreślony już na innem tle społecznem w scenach otaczających. Zaznaczony tu moment psychologiczny jest zarazem wytłumaczeniem tej niezwykłej różnorodności, którą poznaliśmy w zakresie poetyckiej indywidualizacji katastrofy miłosnej poety, począwszy od „Kurhanka Maryli", a z którą zetkniemy się jeszcze później.

Nasuwa się obecnie pytanie, jakie znaczenie wobec tego mogła mieć w zamierzonym poemacie cała scena pochodu na mogiły.

By na to odpowiedzieć, uprzytomnijmy sobie wpierw inwokację Guślarza:

Kto błądząc po życia kraju
Chciał pilnować prostej drogi,
Choć mu los wedle zwyczaju
Wszędzie słał ciernie i głogi;
Nareszcie po latach wielu,
W licznych troskach, w ciężkich nudach,
Zapomniał o drogi celu,
Aby znaleźć wczas po trudach;
Kto z ziemi patrzył ku słońcu,
Myślą z orły szedł w przeloty,
I nie znał ziemi, aż w końcu,
Kiedy wpadł w otchłań ciemnoty;
Kto żalem pragnął wydźwignąć,
Co znikło w przyszłości łonie;
Kto żądzą pragnął doścignąć,
Co ma przyszłość w tajnym łonie;
Kto poznał błąd swój niewcześnie,
O gorszej myśli poprawie,
Mruży oczy, by żyć we śnie
Z tem, czego szukał na jawie;
Kto marzeń tknięty chorobą,
Sam własnej sprawca katuszy,
Darmo chciał znaleźć przed sobą,
Co miał tylko w swojej duszy.

Kto wspominasz dawne chwile,
Komu się o przyszłych marzy:
Idź ze świata ku mogile!
Idź od mędrców do guślarzy!
Mrok tajemnic nas otacza,
Pieśń i wiara przewodniczy,
Dalej z nami, kto rospacza,
Kto wspomina i kto życzy!

Uprzytomnijmy sobie nadto, co mówi młodzież:

Ale kto z nas w młode lata
Nie działa rzeźwem ramieniem,
Ale sercem i myśleniem,
Taki zgubiony dla świata.

Kto jak zwierz pustyni szuka,
Jak puhacz po nocy lata,
Jak upior do trumny puka:
Taki zgubiony dla świata.

Kto w młodości pieśń żałoby
Raz zanócił, wiecznie nóci;
Kto raz zabłądził na groby,
Już z nich na świat nie powróci.

Przytoczone słowa nie mogą się odnosić do uczuć, w jakich pogrąża się samotna Dziewica i Gustaw. Pomimo smętku i tęsknoty dominuje u nich nadzieja przyszłego szczęścia. Tymczasem w słowach Guślarza i młodzieży wyrażają się wyniki smutnych, przynoszących żałobę doświadczeń. Przeświadczenie młodzieży, że zgubiony jest dla świata ten, kto działa „sercem i myśleniem“, a nie „rzeźwem ramieniem“, możnaby odnieść do lubującego się w dumaniach Gustawa z III sceny, ale niezrozumiałą byłaby w zestawieniu z bieżącemi jego uczuciami wzmianka o pieśni żałoby, zanucanej w młodości, o pukaniu do trumny w roli niby upiora i t. d.

Nie przesądzając kwestji, czy inwokacja Guślarza, by przybył na „Dziady“ także i ten, komu się o przyszłych chwilach marzy, może być zapowiedzią spotkania się na obrzędzie „Dziadów“ samotnej Dziewicy i Gustawa-Strzelca, wypadnie pojąć scenę pochodu na mogiły jako prolog późniejszych wydarzeń dramatu sercowego.

Wskazują to liczne zapowiedzi w przytoczonej inwokacji i słowach młodzieży, charakter liryczny tej sceny z pominięciem pierwiastka dramatycznego, górny, podniosły jej nastrój, odrębność treściowa w stosunku do scen otaczających. Punktem symetrycznym, w którym nastrój dzieła wzniósłby się do kolorytu prologu[1]), byłby w dalszym układzie moment, związany w jakiś sposób z uroczystością „Dziadów“, w którymby zapowiedzi tu wyrażone doznały już spełnienia.

Nie jest jednak sc. II prologiem części drugiej[2]) „Dziadów“.

Między tym fragmentem a częścią II zachodzą różnice natury zasadniczej. Trafnie formułuje je Marja Konopnicka[3]): Guślarz z części I jest filozofem i rezonerem, operuje abstrakcjami; przemawiając do żywych, mówi jak do duchów. Tymczasem Guślarz w części II ma więcej cech wiejskiego znachora; do widm przemawia jak do ludzi. Nawiasem powiedziawszy, Guślarz z części I stanowczo nie skonsternowałby się tak zjawą widma jak Guślarz z części II, skoro mniej doświadczeni młodzieńcy w I cz. znają już głęboką filozofję życia i przebąkują o ludziach, co w młodości pieśń żałoby zanucili, i o tych, co niby upiór do trumny pukają.

---

[1]) Prolog nastrojowo zharmonizowany jest zawsze z częścią dalszą dzieła, czasem z finałem, nigdy z początkiem. W ustaleniu cech „prologu“ idę za uwagami prof. Kleinera, podanemi na jednem z posiedzeń seminaryjnych w Uniwersytecie lwowskim.

[2]) Wbrew twierdzeniu prof. Kallenbacha (*A. Mickiewicz* wyd. 3, t. I, str. 262.)

[3]) Por. *O I-ej i II-ej cz. Mickiewiczowskich Dziadów słów kilka*, op. cit.

W części II „Dziadów“ cierpienie wyraża się fizycznie, w I części zaś moralnie. Chór w części II ma cechy ludowej gromady, jest strwożony i niewiedzący, nie ma inicjatywy; w części I „chór młodzieńców“ jest pełen inicjatywy, zaczepia młodą wdowę i Starca. Nie wierzy, żeby opłakiwany przez wdowę małżonek wrócił na „Dziady“, radząc zatem wdowie, by dała na mszę, zapiera się obrzędu „Dziadów“ w jego formie z części II.

Kwestję symetrji w układzie „Dziadów“ w stosunku do prologu wypadnie odłożyć do dalszych rozważań.

W tem miejscu tylko stwierdzić należy (niezależnie od tego, czy wcześniejszą jest cz. I od II, czy odwrotnie), że w porównaniu z cz. II uwydatnia się w scenie II części I wybitny zwrot w stronę racjonalizmu i związanego z nim sentymentalizmu zarówno w ujęciu obrzędu „Dziadów“ jak i w wpleceniu osobistego pierwiastka.

Treść obrzędu „Dziadów“ w części II nosi wybitne piętno romantyzmu przez ukazanie rzeczywistych zjaw z zaświata na tle ich bezpośredniego związku z światem żywych, i to pomimo widocznych tu i tam w formie tradycyjnych ornamentów sentymentalnych.

W scenie 2 części I znać — jak już wspomniano — zaparcie się odkupicielskiego charakteru tej uroczystości, jaki ma ona w części II. Stosownie do charakteru przygotowań, ukazanych w tej scenie, przypuszczać można, że sam obrzęd miał być stylizowany na modłę osjanicznego kultu mogił i youngowskiej autoanalizy, do czego ewentualnie dołączyć się miały eteryczne zwidzenia duchów na grobach.

W części II indywidualizacja motywu subjektywnego przenosi się w krainy ponadświatowe odpowiednio do mistycznego charakteru obrzędu. W omówionej scenie części I wyraża się w youngowskiej kreacji Starca, na tle gubiącej się w abstrak-

cjach uczuciowych inwokacji Guślarza, zakończonej tylko ogólną formułą mistyczną.

Sc. I i III części I wskazują już nową indywidualizację motywu osobistego na tle środowiska społecznego sfery wykształconej, różną od tej, w której kochankowie występowali w kostjumie pasterskim.

Jeżeli się weźmie teraz pod uwagę całość fragmentów części I i jeżeli stosownie do poprzednich rozważań jako trzon treści osobistej pojmie się sc. I i III, odrzuciwszy bezpośredni związek z częścią II, to fragmenty w części I przedstawiają się jako fundament innej, odrębnej budowli artystycznej.

Ponieważ wskutek fragmentaryczności tej t. zw. części I brak w niej tematowego powiązania między sc. I i III z jednej, a sc. II z drugiej strony, sąsiedztwo zaś tych scen w autografie wskazuje, że jakiś związek między niemi istniał, uzupełnić go sobie musimy hipotezą.

Wyglądałaby ona w ten sposób, że Gustaw z sc. III, wydostawszy się z kniei, po długiem błąkaniu natrafia na obrzęd „Dziadów“ w mogilniku. Żądnego wrażeń młodego poetę zaciekawia niezwykle ten ludowy kult mogił. Równocześnie przybywa tam sentymentalna panna z dworu, którą widzieliśmy w scenie I, bo tego rodzaju smętki i dumania mogilne leżą w jej upodobaniach.

Tam następuje poznanie obojga i zaczątek miłosnego stosunku . . .

Przyjść tu mogła poecie z pomocą tradycja sentymentalizmu, w której poznanie kochanków zdarza się nieraz wśród mogił i cmentarzy (np. w *Halinie i Firleju).*

C. Upior.

Przerwały się dzieje miłości kochanków w fragmentach części I, a raczej dopiero się zapowiadały. Jak miały one

w dalszym ciągu wyglądać? Niewiadomo. Może próbował lub zamierzał poeta, który pozostawał wtedy pod silnym wpływem romansów sentymentalnych, przedstawić dzieje owej miłości w liryczno-dramatycznym poemacie, opartym na motywach konstrukcyjnych sentymentalnego romansu, z którym jego przejścia erotyczne tyle wykazywały podobieństw. W akcji tego poematu kochankowie zachowaliby swoje istotne stanowisko społeczne, a finałem miałaby być zgodnie z schematem romansu sentymentalnego śmierć kochanka, która ze względu na silny wpływ lektury „Wertera", mogła uzyskać formę samobójstwa.

Pod tym względem panuje w całości „Dziadów" wileńsko-kowieńskich ogromna luka. Poza wspomnianemi już scenami w t. zw. części I nie widzimy przed sobą aktorów sercowego dramatu. Natomiast dzieje się coś innego. Poeta przekracza granicę fizycznej śmierci, naznaczoną przez romansową tradycję, i dzieje miłości przeprowadza w świat pozagrobowy.

Upiór kochanka samobójcy będzie musiał na Zaduszki wracać ze świata umarłych do świata żywych i odbywać pokutę za grzech wobec życia. Rozpocznie swą wędrówkę po ziemi, opowiadać będzie swe dzieje doczesne, oglądać ulubione w życiu doczesnem miejsca. Nie ukaże się dramat sercowy w całym przebiegu, ale fabuła jego wystąpi w spowiedzi korzystającego z praw śmierci upiora. Upiór ten — to nie eteryczne, cieniste zwidzenie, zostawiające za sobą niepewność, czy jest jawą, czy iluzją, ale prawdziwy upiór poezji romantycznej, realnie wkraczający w sprawy ziemskie. Gdy jednak wyjdzie na świat, tak się jakoś uczłowieczy, tak zatraci swe cechy, które go czynią zaświatową marą, jakby był jeno jakimś ponurym, upiornym człowiekiem, który umarł tylko moralnie „dla świata". I w tej postaci upiór odbywać ma wędrówki przedewszystkiem wśród tych, wśród których przebywał za życia, koło swej lubej, koło „jasnych panów".

Tak wygląda nowa koncepcja motywu subjektywnego, wyrażona w wierszu p. t. *Upiór*. Nie tu właściwe napozór miejsce, by się tym wierszem zająć, skoro powstał on dopiero bezpośrednio przed oddaniem części II i IV do druku, niby jakiś poetycki komentarz dzieła, postawiony na jego czele jako odrębna całość. W naszej jednak analizie „ex post" jest ten wiersz znakomitym drogowskazem dla znalezienia zasadniczego punktu wyjścia w dalszych rozważaniach, odnoszących się już do części IV „Dziadów" i dlatego trzeba dać mu pierwszeństwo.

Dla unaocznienia tego, co zauważono o indywidualizowaniu kreacji upiora w tym wierszu, przyjrzyjmy się jeszcze tekstowi.

Oto jak wygląda upiór, przybywający z za grobu:

Pełno jest wieści o nocnym człowieku,
Żyją, c o b y l i n a j e g o p o g r z e b i e,
Słychać, iż zginął w młodocianym wieku;
Podobno z a b i ł s a m s i e b i e.

T e r a z z a p e w n e w i e c z n e c i e r p i k a r y,
Bo smutnie jęczał i p ł o m i e n i e m b u c h a ł;

Te „wieczne kary" tak mają wyglądać na mocy boskiego wyroku:

Ujrzeć ją znowu, poznać się, rozłączyć,
I com ucierpiał, to cierpieć co roku,
I jakem skończył, zakończyć!

Zaczem następują skreślone później wiersze:

Lecz do zbawienia ten środek jedyny,
Taka zrządzeniem najwyższem pokuta
Za twoję czułość i za moje winy
W opoce przeznaczeń kuta.

Przypomina sobie upiór dawne upokorzenia wśród możnych i to, że teraz znów do nich musi powrócić, a wtedy powiada o sobie:

Jedni mię będą exorcyzmem chłostać,
Drudzy ucieką zdziwieni.

Ale okazuje się, że duch ten niestraszny w gruncie rzeczy, bo ludzie odnosić się do niego będą jak do innych bliźnich, a on tak samo jak żywi ludzie będzie się zachowywał:

Ten dumą śmieszy, ten litością znudzi,
Inny szyderskie oczy zechce skrzywić.
Do jednej idąc, za cóż tyle ludzi
Muszę obrażać, lub dziwić?

Cóżkolwiek będzie, dawnym pójdę torem:
Szydercom litość, śmiech litościwemu!
Tylko, o luba, tylko ty z upiorem
Powitaj się po dawnemu ...

Słusznie tedy mniema, że luba nie ulęknie się „trupiej głowy" i wysłucha go spokojnie ...

W wierszu tym widać tedy oscylację między symbolizowaniem indywidualnej katastrofy miłosnej przez romantyczną koncepcję upiora ze znamionami zaświatowości, a koncepcją upiora jedynie jako alegorją stanów duchownego zdrętwienia po katastrofie miłosnej, stanów żywego człowieka (już bez znamion zaświatowości). Egzorcyzmy, stosowane do duchów, są w tej drugiej koncepcji tylko wywołaną przez alegorję przenośnią, która oznacza odpędzanie intruza przez niechętnych mu ludzi (świeckich, nie duchownych!) stamtąd, gdzie ich zdaniem nie powinien był się już pokazać.

Pierwsza koncepcja ma charakter „mistyczny", wprowadza ona związki z światem niewidzialnym oraz romantyczną dekorację ducha; druga natomiast wraca do sfery codziennego życia towarzyskiego, dając możność infiltracji elementów romansowych, a zacierając metafizyczną odrębność ducha. Pierwsza wywodzi swój rodo-

wód od motywu interwencji duchów w balladach, druga od sentymentalnego „Emila“ russowskiego[1]) i youngowskiej kreacji Starca w I cz., zachowując w unaocznieniu stanów sentymentalnej izolacji, skamieniałości czy śmierci moralnej „dla świata“, przyjętą z tradycji romantycznej nazwę upiora. Pierwsza koncepcja bliską jest koncepcji widma z cz. II z tą różnicą, że tam nie jest widmo duchem samobójcy, druga natomiast — to upiór Gustawa w cz. IV „Dziadów“.

Jest tedy zrozumiałe, że Mickiewicz, zaniechawszy zamiaru organicznego ujednolicenia „Dziadów“, starał się w wierszu „Upior“ uzgodnić pośpiesznie obie, tak różne koncepcje tych części, które pod nazwą II i IV oddał do druku.

„Upior“ w odniesieniu do części II tłumaczyłby widmo pasterza jako zjawę samobójcy, która później ukaże się w domku Księdza. Nie przeszkodziło to jednak poecie w stosowaniu innej interpretacji tej zjawy w części III „Dziadów“.

Wszystko to razem skłania do tego, by poprzednie twierdzenie odnośnie do ujęcia motywu osobistego w części II „Dziadów“ podtrzymać w całej rozciągłości.

D. Część IV.

Czwarta część „Dziadów“ zapoczątkowała nową erę w dziejach literatury polskiej. Była ona bowiem pierwszym na wielką skalę erotykiem polskim o potężnych walorach artystycznych, pierwszą generalną spowiedzią o dziejach miłości.

---

[1]) Odnośny cytat podany w rozprawie dra Matkowskiego *Rousseau-Mickiewicz* (Rozpr. Wydz. Filolog. Ak. Umiej. 1910 i „Studja literackie“, Kraków 1924):

Que de maux tu peux sentir sans être malade!
Que de morts tu peux souffrir, sans mourir!

Nie był nowym pomysł poetyckiej autobiografji przeżyć erotycznych. Ta myśl przyświecała już przedtem w wielu wypadkach i twórcom romansów sentymentalnych, których wpływowi ulegał Mickiewicz w okresie pisania „Dziadów".

Wszelako tam forma kompozycyjna listów czy pamiętnika nie mogła przyczynić się do nadania życiu emocjonalnemu duszy szczerości i bezpośredniości wyrazu. O ile bowiem w tej tradycyjnej formie wypowiadała się obserwacja pewnych osób przez osoby trzecie, to docierać mogła naogół tylko do zewnętrznie uchwytnych objawów życia duchowego; a jeżeli wyrażała się w nich autoobserwacja wzruszeń, względnie spisywanie ich w chwilach refleksji, to nie było mowy o bezpośredniości. Mickiewicz staje pod tym względem w części IV „Dziadów" wpoprzek tradycji autobiograficznego romansu. Uczyniwszy swój utwór poematem wspomnień[1]), pozostawia jednego aktora sercowego dramatu, a resztę usuwa, ukazując ją tylko w odległej perspektywie. Natomiast całość fabuły koncentruje w ustach jednej osoby, której opowiadanie czyni wylewem lirycznym, zupełnie pozbawionym chłodnej systematyki i refleksyjnej ciągłości.

Dzieje się to wszystko w takich okolicznościach, że spowiedź miłosna staje się poezją mówioną, a nie pisaną.

W takim jednak razie groziło poecie inne niebezpieczeństwo. Długi wylew liryczny mógł się mimo wszystko stać poezją gadaną, czy gadatliwą; przez dłuższe utrzymanie napięcia uczuciowego mogła się wytworzyć monotonja, zabijająca dynamikę wrażenia.

Jakiemi środkami poeta dynamikę tę jednak utrzymał, jak motywował rozciągłość wylewów uczuciowych, a jak przytem unikał monotonji — wyjaśni się to pod niejednym względ-

[1]) Pod tym względem zbliża się cz. IV „Dziadów" do romansu Kasperowskiego *Cierpienia Elwiry*. Na szczegół ten zwrócił uwagę prof. Kleiner w dyskusji nad rozprawą niniejszą. — Niedawno wskazał prof. Bruchnalski na wpływ w tej mierze *René'go* i *Atali* Chateaubrianda (op. cit. str. 7 i 14).

dem w związku z szczegółowem omówieniem problemu sentymentalizmu w IV części „Dziadów".

Kilkakrotnie już w ciągu niniejszej pracy wspominano o predylekcji poezji sentymentalnej do unaoczniania kontrastów między „prymitywem" czy naiwnością a komplikacją duchową, dla osiągnięcia efektów wzruszeniowych. Typowym przykładem niezwykle artystycznego wyzyskania tej predylekcji jest introdukcja „umarłego dla świata" Gustawa w środowisko, w którem ma się odbyć jego spowiedź.

W noc zaduszek zjawia się on w spokojnej chatce księdza wiejskiego, w której rozlega się niewinny szczebiot dziecięcy. Tam wszystko dzieje się po dawnemu, po bożemu to jakby ustronny kącik z idylli. Stwierdza to Gustaw w słowach:

Inni błądzą; ksiądz w małym, ale własnym domu,
Czy to na wielkim świecie pokój lub zamieszki,
Czy gdzie naród upada, czy kochanek ginie,
O nic nie dbasz, usiadłszy z dziećmi przy kominie.
A ja się męczę w słotnej, ciemnej porze!
Słyszysz, jaki szturm na dworze?
Czy widzisz łyskanie gromu?
Błogosławione życie w małym, własnym domu![1])

I odtąd z tym steranym przez nieszczęścia człowiekiem kontrastować będzie naiwny śmiech dzieci, gdy oglądają jego dziwaczny ubiór, czy naiwna obawa, by intruz nie dokonał jodłą zamachu na ich ojca, czy też naiwna ciekawość i wiara, gdy słuchają jego opowiadań i dziwactw. W jednym tylko wypadku będą one trochę nienaturalne i przemądre, mianowicie śpiewając piosenkę o miłości dziewczyny, co zbyt rychło zapomina swego kochanka.

---

[1]) Fakt wprowadzenia Księdza w otoczeniu jego dzieci tłumaczono dotąd tem, że jest to ksiądz unicki. Prof. Kleiner wskazał w semin. polon. na wpływ „sielanki pastorskiej" (por. Goldsmith: *Wikary z Wakefieldu;* Voss: *Luise,* Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*).

Jeżeli w wierszu „Upior“ jest Gustaw „umarłym dla świata“, to w części IV czyni on zrazu tylko wrażenie upiora [1]), w istocie jednak występuje na widownię jako pustelnik. Z tradycyjnym pustelnikiem ma jednak to tylko wspólnego, że, podobnie jak tamten, i on odgrodził się przedtem od świata, żyjąc na łonie przyrody. Ale gdy tradycyjny pustelnik z dum i ballad prowadzi świątobliwy żywot w jakiejś ustroni, to Gustaw jest tylko odludkiem-włóczęgą [2]).

Już z pierwszych słów, które wypowiada, widać, że jest to człowiek obłąkany. Obłęd jego pochodzi z nieszczęśliwej miłości, jak to się już nieraz zdarzało w sentymentalnych romansach [3]).

Wszelako gdy tam obłęd był zaburzeniem, polegającem głównie na depresji psychicznej, tutaj otwiera on pole do ekstazy i szału w wspomnieniach miłości.

W słowach normalnego człowieka taka ekstaza nieraz wywołałaby wrażenie przesady czy retoryki. Przeciwnie w ustach obłąkańca nie budzą zdziwienia wyrazy i obrazy, które nie mieszczą się w ramach logiki normalnego człowieka, czuwającej podświadomie nawet w chwilach zachwiania się zwykłej równowagi duchowej.

---

[1]) Por. przerażenie dzieci i ich słowa: „trup! upiór! ladaco“!

[2]) Na tego rodzaju indywidualizację motywu pustelnictwa miała wpłynąć wedle badań Dra Z. Matkowskiego historja Kardenia w *Don Kichocie* Cervantesa—zob. Matkowski: *Cervantes w Polsce* (Studja literackie, wydał J. Kleiner i Pam. Lit. 1918 zesz. III/IV str. 265), Dr. M. wskazuje zarazem na wpływy „Don Kichota“ w szczegółach dziwacznego stroju Gustawa.

[3]) Bezpośrednią pobudką, która niezależnie od wspomnień pozaliterackich mogła wpłynąć na upostaciowanie nieszczęśliwego kochanka jako obłąkańca, jest prawdopodobnie wpływ *Wertera*. Z krótkiego epizodu (II 30/1) dowiadujemy się tam, że miłość do Lotty, która miała się stać powodem samobójstwa Wertera, już dawniej przyprawiła o obłęd innego młodzieńca. Jest tedy bardzo możliwe, że z Werterem skojarzył się w umyśle poety obraz tej drugiej kreacji nieszczęśliwego kochanka. Nie wyklucza to oczywista w psychologizacji obłędu wpływu historji Kardenia w *Don Kichocie*, na który wskazał dr. Matkowski (tamże).

Stąd obłąkanie Gustawa jest powodem jego najrozmaitszych dziwactw, które z jednej strony przez swą niezwykłość wzmagają zainteresowanie, z drugiej strony są znakomitym środkiem artystycznym do uniknięcia monotonji w wylewie lirycznym, motywując dostatecznie nagłe, niespodziewane skojarzenia lub gwałtowne rzuty chorego mózgu ku coraz to innym myślom, uczuciom i pragnieniom.

Takiem dziwactwem obłąkańca jest np. całkowicie fizyczny obraz żaru w piersiach, oddający potęgę namiętności nieszczęśliwego kochanka:

Nie wiesz, jaki tu żar płonie;
Mimo deszczu, mimo chłodu,
Zawsze płonie!
Nieraz chwytam śniegu, lodu,
Na gorącem cisnę łonie:
I śnieg tonie i lód tonie,
Z piersi moich para bucha,
Ogień płonie!
Stopiłby kruszce i głazy,
Gorszy niż ten tysiąc razy, *(pokazuje kominek)*
Milion razy!
I śnieg tonie i lód tonie,
Z piersi moich para bucha,
Ogień płonie!

Obłąkanie Gustawa wzmaga tedy wrażenie bezpośredniości uczuć, nadaje im konkretność i obrazowość przez fizyczne uplastycznienie. Usuwa ono w odniesieniu do życia emocjonalnego panowanie refleksji i woli logicznej, a uzasadnia w wysokim stopniu ciągłe falowanie nastrojów, obniżanie się i wzmaganie intensywności uczuć, ich różnorodność i różnokierunkowość.

Jeżeli alegorją śmierci moralnej miała być śmierć fizyczna w kreacji Gustawa - upiora, jeżeli jednak z drugiej strony skarga Gustawa-kochanka miała ukazać bezmiar cierpień zranionego serca z całą bezpośredniością, na jaką zdobyć się mógł tylko człowiek żywy, to pogodzenie tych dwóch

czynników było trudne do przeprowadzenia. Przejściem bez sztuczności do koncepcji Gustawa-upiora stało się znów jego obłąkanie. W chwili, gdy przemawia jeszcze żywy Gustaw-pustelnik, zapowiada się już odmienność jego późniejszej postaci. Oto Gustaw opowiada w dziwacznym przystępie obłędu o tem, że umarł przed trzema laty, a nawet naśladuje głos dziada kościelnego po pogrzebie.

Ten to obłąkaniec przechodzi po słowach żalu i zazdrości dla spokojnego żywota Księdza w ton czułości i śpiewa sentymentalną piosnkę, będącą przeróbką wiersza schillerowskiego *Der Jüngling am Bache:*

Z pałaców sterczących dumnie
Znijdź, piękna, do mojej chatki;
Znajdziesz u mnie świeże kwiatki,
Czułe serce znajdziesz u mnie.

Widzisz ptasząt zalecanki?
Słyszysz srebrny szmer strumyka?
Dla kochanka i kochanki
Dosyć domku pustelnika.

Jest to pierwsza dokładniejsza aluzja do dziejów miłości Gustawa. Że nie o świątobliwym pustelniku mowa w tej piosnce, ale o „człowieku czułym", to odrazu wpada w oczy. I zrozumiałe jest również, dlaczego właśnie pieśń o pani, co żyje w pałacach, sterczących dumnie, i którą prosi skromny kochanek, by osiadła z nim razem w cichej chatce, znalazła upodobanie w wspomnieniach Gustawa-Mickiewicza.

Wspomnienie to rozognia namiętność, która trwa w duszy nieszczęśliwego kochanka, a którą obłąkaniec — jak już wspomniano — lubi wyrażać fizycznie. Ból wzmaga się i staje się żądzą śmierci... Pustelnik prosi tedy Księdza, by mu wskazał drogę do krainy śmierci. Tymczasem dobrotliwy Ksiądz, który widzi w tem nowy wybryk dziwaka, nie rozumie przyczyn jego rozpaczy i pociesza szaleńca, traktując cały pomysł z uśmiechem i pobłażliwością:

Dobrze, gotówem na wszelkie usługi:
Lecz od twojego wieku aż do grobu
Gościniec jest arcydługi.

I znowu występuje bolesność z niezwykłą wyrazistością na tle idylicznego spokoju chatki, życiowej równowagi księdza, naiwnego śmiechu dzieci.

Pustelnikowi nasuwają się na usta coraz to nowe piosenki miłosne. Wtem spostrzega w szafie jakieś „książki świeckie". Przychodzą mu tedy na myśl te książki, które niegdyś stanowiły karm duchową dla jego pragnień i marzeń o miłości.

Pyta więc księdza:

Księże, a znasz ty żywot Heloisy,
Znasz ogień i łzy Wertera?

Te romanse, w których dzieje kochanków ułożyły się w schemat: on, ona — poślubiona i ten nieszczęsny „trzeci", z natury rzeczy uderzają silną falą wspomnień, płynącą z „poezji cyklicznej", która się wokół Goethowskiego romansu osnuła. W krótkiej piosnce ześrodkowuje Gustaw całą rozciągłość werterowskiego konfliktu, wprowadza namiętne tony części II *Cierpień* i zbliża się do ich finału, chcąc sobie śmierć zadać. To taka rozpacz, której pociecha religijna nie ukoi, bo na słowa Księdza:

Jesteś ty chrześcijanin? taka myśl bezbożna!
Znasz ty Ewangelią?

odpowiada Gustaw krótko, ale dobitnie:

A znasz ty nieszczęście?

A że czas jeszcze dopełnić wyroku niebios, więc chowa sztylet i znów snuje wspomnienie o błogich chwilach, spędzonych nad lekturą Goethego w oryginale, kiedy dźwięk fortepianu wtórował piosenkom miłosnym. Aż naraz wybucha gwałtownem, nienawistnem potępieniem książek:

Wszakże lubisz książki świeckie?...
Ach, te to książki zbójeckie!

i ciska je z gniewem na ziemię.

Oto, co im przypisuje, w czem leży ich wina:

Młodości mojej niebo i tortury!
One zwichnęły osadę mych skrzydeł
I wyłamały do góry,
Że już nie mogłem na dół skręcić lotu.
Kochanek przez sen tylko widzianych mamideł,
Nie cierpiąc rzeczy ziemskich nudnego obrotu,
Gardzący istotami powszedniej natury,
Szukałem, ach! szukałem tej boskiej kochanki,
Której na podsłonecznym nie bywało świecie,
Którą tylko na falach wyobraźnej pianki
Wydęło tchnienie zapału,
A żądza w swoje własne przystroiła kwiecie.
Lecz, gdy w czasach tych zimnych niema ideału,
Przez teraźniejszość w złote odleciałem wieki:
Bujałem po zmyślonem od poetów niebie.
Goniąc i błądząc, w błędach nieznużony goniec;
Wreszcie, napróżno zbiegłszy kraj daleki,
Spadam i już się rzucam w brudne uciech rzeki:
Nim rzucę się, raz jeszcze spojrzę koło siebie!
I znalazłem ją nakoniec!
Znalazłem ją, blisko siebie,
Znalazłem ją!... ażebym utracił na wieki!

Uzyskaliśmy ostatnio kilka rysów, wiążących bohatera części IV „Dziadów“ z zamiłowaniami „obyczajowości sentymentalnej“. Stwierdziliśmy, że uderzeniom zakochanych serc Gustawa-Mickiewicza i jego lubej wtórowały akordy muzyki, uszlachetniając tem wyraziściej dwugłos miłości.

Obyczajowość sentymentalna z szczególnem upodobaniem lgnęła do muzyki i śpiewu. Szukała w nich przedewszystkiem nietyle objektywnej treści, ile podniet w kierunku wywoływania w słuchaczach nastrojów rzewności i tkliwości.

Na rozwój tych upodobań wpływało coraz większe rozpowszechnienie instrumentów muzycznych, wśród których

prym wiodła zrazu angielska gitara, później klawikordy, a z zaczątkiem doby romantyzmu fortepiany [1]). Wśród miłosnych rozmarzeń, rozmów i westchnień kochanków snuła się odtąd wiotka przędza nastrojów, wywoływanych przez muzykę i śpiew. Ona to oplata nieraz poezję wspomnień miłosnych.

Tak też i z wspomnieniem Gustawa o ukochanej związało się wspomnienie jej fortepianu, którego dźwiękom głosik jej wtórował miłosną piosnką.

Wiemy skądinąd, że nietylko fortepian był niemym świadkiem błogich chwil Mickiewicza z Marylą, ale także i flet poety, a nawet arfa, o której w wierszu *Precz z moich oczu* wspomni poeta w tych słowach:

> Czy zadumana, w samotnej komorze
> Do arfy zbliżysz nieumyślną rękę,
> Przypomnisz sobie: właśnie o tej porze
> Śpiewałam jemu tę samą piosenkę.

Niechęć Gustawa do literatury pięknej, która tak silnie wyraża się w potępieniu „książek zbójeckich", to także rys z tradycji sentymentalizmu wiadomy, pochodzący przedewszystkiem od Roussa.

Rousseau, wypowiadając wojnę przerafinowaniu kulturalnemu, rzucał nieraz w przystępie rozgoryczenia gromy na książkę i literaturę, uważając je wtedy za niejednokrotne przyczyny wynaturzenia, które uniedostępniają prawdziwe poznanie [2]).

Niechęć do książek odczuwa w chwilach rozgoryczenia także bohater Goethego Werter, gdy pisze: *Ich habe keine Vorstellungskraft, kein Gefühl an der Natur und die Bücher ekeln mich an* (I, 22/8).

---

[1]) Por. Wójcicki: *Niewiasta polska w początkach naszego stulecia 1830—1830* (Warszawa 1875) i tenże: *Warszawa, jej życie umysłowe ruch literacki w ciągu lat 30 (1800—1830).* (Bibl. Warsz. 1878, II).

[2]) Por. w *Emilu*: „Nadużywanie książek jest śmiercią dla wiedzy".

Schyłkowy bohater ery „burzy i naporu“, schillerowski Karl Moor, którego z Werterem łączy nienawiść konwencjonalizmu i fałszywej kultury, zżyma się także na książkę i współczesną epokę, którą nazywa *das tintenklecksende Jahrhundert.* (*Zbójcy*, sc. 2 aktu I).

Czy jednak należy te gromy brać na serjo? Czy brzmi w nich jakaś nienawiść do drukowanego słowa, któraby tych ludzi popchnąć mogła do palenia bibljotek w imię zbawienia ludzkości? Bynajmniej. Jest to tylko grymas w chwilach rozterki duchowej. To czasem tylko pozorne obwinienie za rozkosz, za marzenia, wywołane przez książkę, które gorzko przyszło odpokutować przy zetknięciu się z rzeczywistością.

Naprawdę bowiem mało która doba odznaczała się właśnie takim odrębnym kultem literatury pięknej, nieomal ukochaniem jej, jak właśnie doba sentymentalnej obyczajowości.

Dla ludzi z tych czasów literatura piękna była nie tyle rozrywką, nie tyle dopełnieniem życia, ile raczej — jak to wynikało z ich psychiki — krainą ucieczki od życia. Z powodu niemocy psychicznej wobec rzeczywistości i w związku z tem z powodu skłonności izolacyjnych — literatura stawała się istotną sferą wyżycia się tych uczuć i pragnień, dla których świat zewnętrznego doświadczenia nie dawał pola realizacji. Stamtąd płynęły podniety i przykłady, wedle których starano się naginać realną sferę życia do schematu literatury. Stanowisko czytelnika względem dzieła było niesłychanie bliskie, polegało nietylko na wczuwaniu się w konflikty i zdarzenia, ale nieraz i na zatracie poczucia ich literackiej jeno egzystencji.

Wybór książek odpowiadał przykrym czy przyjemnym stanom uczuciowym czytelnika w danym momencie: z ich zmianą szła też zmiana autora, którego dzieła były ulubionemi książkami.

Oto ten sam Rousseau, o którego niechęci do książek wspomniano, każe w tym samym *Emilu* bohaterom swym

osiągać czystość i doskonałość duchową przez lekturę. Książka rozbudza marzenia erotyczne Zofji, które powodują w niej depresję i smutek w braku widoków ich realizacji, a kiedy zaniepokojeni rodzice starają się zbadać przyczynę złego, okazuje się, że czuła Zofja zakochała się nieszczęśliwie w Telemaku! Oczywiście nie mogła w tym wypadku liczyć na wzajemność...

W tym samym duchu wychowuje też Mentor Emila tak, że *Odyseja* Homera i angielski *Spectator* odgrywają w zainteresowaniach wychowanka podobną rolę, co *Telemak* u Zofji.

Podobnie ma autorów ulubionych Werter: zrazu Homera, a później w okresie nieszczęśliwej miłości „Pieśni Osjana", które czyta wespół ze swą lubą. Nie będzie też wolnym od literackiego bożyszcza przeklinający literaturę Karl Moor, wielbiciel Plutarcha.

I jakby na wzór Wertera kocha też literaturę piękną młody Gustaw. I on porzuca dawnych literackich bogów dla nowych, gdy stan jego duszy ulega przeobrażeniu. I on dzieli przyjemności lektury z ukochaną, jak wyznaje w słowach:

. . . . . do gaju chodziłem wieczór lub przededniem,
By odwiedzić Homera, rozmówić się z Tassem.

A gdy ujrzał ją, przyszłą ukochaną, wtedy umarł w nim Gofred z *Jerozolimy Wyzwolonej* i odtąd na wzgórku czytał z lubą tylko Roussa.

Że Mickiewicz zdawał sobie sprawę z tej, właściwej współczesnym sentymentalnym osobnikom, uprzywilejowanej roli książki jako regulatora uczuć i pragnień, tego dowodem jest kreacja Dziewicy w I sc. cz. I „Dziadów" i przedstawiony tam jej stosunek do romansu *Valérie*.

W duchu tych upodobań zwróci się też poeta do Maryli w wierszu *Precz z moich oczu* w następującej zwrotce:

Czy książkę weźmiesz, gdzie smutnym wyrokiem
Stargane ujrzysz kochanków nadzieje:
Złożywszy książkę z westchnieniem głębokiem
Pomyślisz sobie: ach! to nasze dzieje...

A jeśli autor po zawiłej probie
Parę miłośną naostatek złączył,
Zagasisz świecę i pomyślisz sobie:
Czemu nasz romans tak się niezakończył...

Nie kryje się zatem w przekleństwach rzucanych przez Gustawa na „książki zbójeckie“ jakaś nienawiść do nich, ale tylko bolesna gloryfikacja, do której miesza się potępienie za skutek lektury, nie za jej treść.

Tem bardziej nie są one wcale źródłem obłędu Gustawa, ale tylko czynnikiem, który wpłynął na rozbudzenie się nieszczęśliwej miłości, istotnego powodu zaburzeń psychicznych.

To samo będzie później źródłem innego zarzutu, zarzutu w stronę nauczyciela, który wyrazi się w słowach:

Ty mnie z a b i ł e ś! ty mnie nauczyłeś czytać;
W p i ę k n y c h księgach i p i ę k n e m przyrodzeniu czytać!
Ty dla mnie ziemię p i e k ł e m zrobiłeś...
i r a j e m!
A to jest tylko ziemia!

Rozogniony wspomnieniami i uświadomieniem sobie bolesnej straty, dostaje Gustaw znowu napadu obłąkania i wpada na nowy, dziwaczny koncept. Wprowadza do chaty gałązkę jedliny, przedstawia ją jako swego przyjaciela i porusza nią, niby jakimś żywym człowiekiem. Okazuje się, że pustelnik uważa tę gałąź za gałąź cyprysową. Boć cyprys był nietylko u Greków drzewem żałoby, ale jest nim też dla Gustawa jako „pamiątka rozstania“, jako jedyny od tej chwili powiernik obłąkańca.

Patrząc na to drzewo i wspominając listek cyprysowy, otrzymany od lubej przy pożegnaniu, wpada Gustaw w jaskrawie sentymentalną czułostkowość:

Pamiętam, kiedy cyprys przyjąłem z jej ręki,
Był to listeczek taki, ot taki maleńki;
Zaniosłem, posadziłem na piasku, daleko...
I gorącą łez moich polewałem rzeką.
Patrz, jaka z liścia gałązka urosła,
Jaka gęsta i wyniosła!
Kiedy mnie boleść ostatnia dotłoczy,
Nie chcąc na zagniewane poglądać niebiosa,
Okryłem mój grobowiec cieniem tych warkoczy.

Przypomina w tem Gustaw rozczulenie pasterzy i ich braci z romansu, ale tylko pozornie. W istocie bowiem, gdy mówi o gałązce, która wyrosła z listka, polewanego rzeką łez, to niesłychana przesada sentymentalna, która się w tych słowach wyraża, jest tylko nowym przyczynkiem do psychopatologji kochanka-szaleńca, a nie do psychologji „człowieka czułego“ z poezji sentymentalnej. Przesada ta w ustach obłąkańca nie narusza w niczem bezpośredniości i szczerości uczuć, a podkreśla ich rozrywającą wszelkie szranki logiczne intensywność.

To też łatwe stąd przejście do silnych akcentów fizycznego bólu, wywołanego inną pamiątką po ukochanej:

Ach, taki właśnie był kolor jej włosa,
Jak te cyprysu gałązki!
Chcesz? pokażę.

Nie mogę odpiąć tej zawiązki,

Zawiązka miękka... z warkocza dziewicy...
Lecz skorom tylko położył na łonie,
Opasała mię wkoło nakształt włosiennicy,
Pierś przejada... w ciało tonie!...
Tonie, tonie, i wkrótce przetnie mi oddechy!
Wiele cierpię!... ach! bo też wielkie moje grzechy;

Tak to znów ból obłąkańca występuje w najwyrazistszej, bo fizycznej formie.

Na wspomnienie o swej grzesznej miłości próbuje Gustaw usprawiedliwić się zrządzeniem niebios i rozwija znaną nam już poczęści teorję miłości z części I:

Ten sam Bóg stworzył miłość, który stworzył wdzięki!
On dusze obie łańcuchem uroku
Powiązał na wieki z sobą!
Wprzód nim ją wyjął ze światłości stoku,
Nim je stworzył i okrył cielesną żałobą,
Wprzódy je powiązał z sobą!
Teraz, kiedy złych ludzi odłącza nas ręka,
Rozciąga się ten łańcuch, ale się nie pęka!
Czucia nasze dzielącej uległe przeszkodzie,
Chociaż nigdy nie mogą napotkać się zbliska;
Przecież zawżdy po jednym biegają obwodzie,
Łańcuchem od jednego kreślone ogniska.
. . . . . .

Chyba tam! gdy nad podłem wzbijemy się ciałem,
Złączy się znowu jedność, dusza z duszą zleje;
Bo tutaj wszelkie dla nas umarły nadzieje;
Tutaj ja się z mą lubą na wieki rozstałem!

Po krótkiem westchnieniu uspokaja się Gustaw i przedstawia obraz swego rozstania się z ukochaną.

Obraz ten jest wyraźnym refleksem autobiograficznym. Znaną jest rzeczą, że pożegnanie Mickiewicza z Marylą odbyło się na tle scenerji, jakby żywcem wziętej z sentymentalnego romansu. Przyczynił się także do tego bilecik lubej z rozkazem, by poeta stawił się o godzinie dwunastej w nocy na znanem miejscu w alei tuhanowickiej, gdzie Maryla została raniona gałęzią.

Błędnem byłoby wobec tego twierdzenie, upatrujące w *Werterze* podłoże tej sceny. Niemniej liczne reminiscencje z „Wertera“ w poetyckiem przetworzeniu wspomnienia osobistego poety świadczą o silnym wpływie utworu Goethego w stylizacji tej sceny.

Różnica zasadnicza polega na tem, że nie jest tu obecny przy rozstaniu narzeczony ukochanej i że w przeciwieństwie do epicznej rozciągłości w „Cierpieniach“ daje Mickiewicz skrót o silnem napięciu dramatycznem, ograniczony do rysów zasadniczych. Oprócz reminiscencyj z sceny rozstania się w cz. I „Wertera“ wplatają się tu też reminiscencje z rozmów Wertera z Lottą, bezpośrednio przed jego śmiercią.

Oto interesujące zestawienie rozmaitych szczegółów[1]), które nieraz występują w sytuacji odwrotnej niż u Goethego:

U Mickiewicza:

Pamiętam śród jesieni (1)... przy wieczornym chłodzie (2);
Jutro miałem wyjechać (3)... błądzę po ogrodzie (4).
W rozmyślaniu (5), w modlitwach (6) szukałem tej zbroi,
Którąbym odział serce miękkie z przyrodzenia,
I wytrzymał ostatni pocisk jej spojrzenia!
Błądziłem po zaroślach (7), gdzie mnie oczy niosą.
Noc była najpiękniejsza (8)! Pamiętam dziś jeszcze:
Na kilka godzin pierwej wylały się deszcze (9),
Cała ziemia kroplistą połyskała rosą (9).
Doliny (10) mgła odziewa, jakby morze śniegu;
Z tej strony chmura (11) gruba napędzała lawy,
A z tamtej strony księżyc (12) przezierał (13) bladawy;
Gwiazdy toną w błękicie po nocnym obiegu.
Spojrzę... jak raz nademną świeci gwiazdka wschodnia (14);
O, znam ją odtąd dobrze, witamy się co dnia!
Spojrzę nadół... na szpaler (15)... patrz, tam przy altanie,
Ujrzałem ją niespodzianie (16)!
Suknią między ciemnemi bielejąca drzewy (17),
Stała (18) w miejscu, grobowej podobna kolumnie.
Potem biegła (19) jak lekkie zefiru powiewy,
Oczy zwrócone w ziemię... nie spojrzała ku mnie!
A lica jej bardzo blade;
Nachylam się, zajrzę z boku,
I dojrzałem łezkę w oku (20)!

---

[1]) Reminiscencje z II cz. „Wertera“ ujęto dla odróżnienia w klamry. Odnoszące się do siebie szczegóły oznaczono w obu tekstach identycznemi cyframi.

Jutro, rzekłem, jutro jadę! (21)
Bądź zdrów! (22) odpowie z cicha: ledwie posłyszałem.
[Zapomnij! Ja! zapomnę! O! rozkazać snadno!
Rozkaż luba twym cieniom, niechaj wraz przepadną,
I niech zapomną biegać za twem ciałem!...
Rozkazać snadno!
Zapomnij!!

Przestań płakać, przestań szlochać,
Idźmy każdy w swoją drogę:
Ja cię wiecznie będę...

Wspominać,

Ale twoją być nie mogę (23)!

. . . . . jutro, jutro jadę!
Chwytam za rączki i na piersi kładę

poczem następuje wspomnienie pocałunku (24)] i ostatecznego rozstania:

...Bądź zdrów!... i w długiej ulicy (25),
Niknie na kształt błyskawicy (26).

U Goethego:

I 10/IX. Napis 10. September (1).

Das war eine Nacht! (8) . . . . . .

. . . . . Ach sie schläft ruhig und denkt nicht,
dass sie mich nie wiedersehen wird... (3)
Ich... sah der Sonne nach, die mir nun zum letztenmal über dem lieblichen Tale (10), über dem sanften Fluss (9) unterging (2).
Ich ging in der Allee auf und ab (4) . . . . . .
Ich hatte mich etwa eine halbe Stunde in den schmachtenden, süssen Gedanken (5) des Abscheidens, des Wiedersehens (6) geweidet, als ich sie die Terrasse heraufsteigen hörte . . . . .

. . . . . Wir waren eben heraufgetreten, als der Mond (12) hinter dem buschigen (7) Hügel aufging; wir redeten mancherlei und kamen unvermerkt (16) dem düsteren Kabinette näher . . . . . ich stand auf (18), trat vor sie, ging auf und ab (19) . . . . . .

. . . . . Sie machte uns aufmerksam auf die schöne Wirkung des Mondenlichtes (12), das am Ende der Buchenwände die ganze Terrasse vor uns erleuchtete (13), ein herrlicher Anblick (8), der um so viel frappanter war, weil uns rings eine tiefe Dämmerung einschloss (11) . . . .

Lotte: Niemals gehe ich im Mondenlichte spazieren, niemals, dass nicht das Gefühl von Tod, von Zukunft über mich käme (14) . . . .

Lotte, sagte ich, indem ich ihr die Hand reichte und mir die Augen voll Tränen (20) wurden . . . . . Lebe wohl (22) Lotte! Lebe wohl, Albert! Wir sehen uns wieder.

Morgen (21), denke ich, versetzte sie scherzend. —
Ich fühlte das Morgen! (21) . . . . .

. . . . . Sie gingen die Allee hinaus (25), ich stand, sah ihnen nach im Mondscheine und warf mich an die Erde und weinte mich aus und sprang auf und lief auf die Terrasse hervor und sah noch dort unter im Schatten der Lindenbäume ihr weisses Kleid nach der Gartentür schimmern (17 i 26). Ich streckte meine Arme aus und sie verschwand (26).

Z cz. II (20/XII):

. . . . . Es kann nicht so bleiben! . . . . . Wenden sie diese traurige Anhänglichkeit von einem Geschöpf, das nichts tun kann, als Sie bedauern. — Er knirrte mit den Zähnen und sah sie düster an . . . . . Weise! rief er, sehr weise! . . . . . (23).

. . . . . Er schlang seine Arme um sie her, presste sie an seine Brust und deckte ihre zitternden, stammelnden Lippen mit wütenden Küssen (24).

. . . . . Lebe wohl! Lotte! auf ewig lebe wohl! (22).

Wspomnienie pocałunku wywołuje na usta piosnkę miłosną Schillera p. t. „Amalja“ o wyrazie namiętnej rozkoszy zmysłowej.

Piosnka ta należała do najbardziej ulubionych przez poetę utworów erotycznych Schillera, przekład jej zaprzątał Mickiewicza dość długo i doczekał się kilku redakcyj[1]).

Nawiązuje się znów urwany wątek rozmowy z Księdzem i schodzi na temat śmierci ukochanych osób. Ksiądz pragnie

[1]) Por. prof. Szyjkowski: Mickiewicz w świetle nieznanych pism (Bibl. Warsz. 1910 II).

pocieszyć pustelnika, zrozpaczonego utratą ukochanej, tem, że przecież luba jego żyje, gdy prawdziwem nieszczęściem jest dopiero śmierć fizyczna, która na cały bieg życia rozłącza kochające się istoty. Gustaw jednak zaprzecza temu żywo, twierdząc, że to, co się stało z jego ukochaną, także na nazwę śmierci zasługuje.

I kiedy w związku z tem wylicza Gustaw różne rodzaje śmierci, poeta daje równocześnie jakby rekapitulację tych dawnych pomysłów, które były dlań symbolizacją jego katastrofy miłosnej. Pierwszy rodzaj śmierci — to śmierć fizyczna. A więc ukazuje nam pasterkę z „Kurhanka", którą opłakuje kochanek, matka, drużka i sąsiedzi, pokazuje nam ją w obrazie, poprzedzającym znaną już z „romancy" scenę lamentów, mianowicie w chwili konania. Spotykamy się znów z odpowiadającą upodobaniom romansowym indywidualizacją motywu śmierci, na którą zwrócono uwagę w „Dudarzu" [1]).

Druga śmierć — to śmierć moralna, ta śmierć, która zabija nadzieje człowieka. O niej to mówi pustelnik:

Śmierć ta dwie społem osoby ugodzi.
Lecz moje tylko zabija nadzieje,
Drugiej — bynajmniej nie szkodzi.
Ona żyje, ona chodzi;
Kilka drobnych łez wyleje;
Potem w niej czucie rdzawieje,
I została nakształt głazu.
Ach, dwie osoby uderza od razu!
Lecz moje tylko zabiła nadzieje,
A jej bynajmniej nie szkodzi!
Kwitnie życiem, kwitnie zdrowiem!

I tu jest mowa o skamienieniu, ale w innem znaczeniu niż w balladzie o Poraju: o skamienieniu uczuć kochanki względem dawnego kochanka.

[1]) Por. uwagi na str. 147—148. Prof. Bruchnalski zwrócił uwagę na analogje w opisie obrazu zmarłej kochanki w „Atali" i w tej scenie *(Mickiewicza „Dziady" wileńskie wobec Chateaubrianda powieści „Atala" i „René"*, str. 19).

Jest to koncepcja „śmierci dla świata“, usymbolizowana już poprzednio w balladzie o Poraju, w kreacji Starca i w życiu doczesnem pasterza w „Dudarzu“. Ukazuje się ona tutaj „sub specie“ losów tej, która się do tego stanu przyczyniła.

I jeszcze jest śmierć trzecia, która przynosi wieczną zatratę duszy:

Jeszcze rodzaj śmierci trzeci:
Śmierć wieczna, jak Pismo mówi.
Biada, biada człowiekowi,
Którego ta śmierć zabierze!

To jest koncepcja samobójcy z miłości, koncepcja sentymentalnego romansu, która ukazuje jako perspektywę wieczną pokutę samobójcy. To jest zarazem koncepcja „Upiora“ — do której przejściem od koncepcji „śmierci dla świata“ jest właśnie część IV „Dziadów“.

I tak, gdy myśl pustelnika obraca się tylko wciąż wokoło wyobrażenia śmierci, jako rozwiązania konfliktu, próbuje Ksiądz, spadkobierca idei humanitarnych wieku oświecenia, zganić tę egzaltację „zbytnią“. Jako cel życia wytycza natomiast pracę dla dobra bliźnich, dla „ogromu świata“ [1]). Pustelnik, zaniepokojony temi słowy, widzi w nich w przystępie obłędu jakieś czarodziejskie sztuczki [2]). Zakrawa to jakby na podsłuchanie tych nauk, które mu prawiła niegdyś ukochana:

Cała rzecz słowo w słowo, jak z ust jej wyjęta,
Przy owem pożegnaniu, owego wieczora.
Właśnie, właśnie to była do kazania pora!
Słyszałem od niej słówek pięknobrzmiących wiele:
Ojczyzna i nauki, sława, przyjaciele!

---

[1]) Prof. Bruchnalski wskazuje na analogję tych perswazyj Księdza z słowami, któremi O. Aubry pociesza Atalę (op. cit. str. 17). Podobne morały zawiera też kazanie O. Souëla w *René'm* (tamże str. 11).

[2]) Pochodzenie tego motywu zob. dr. Matkowski: *Cervantes w Polsce* (Pam. Lit. 1918, zesz. I—II, str. 54).

I ten szczegół jest refleksem autobiograficznym. Maryla pisała w jednym z listów do poety:

Soyez raisonnable, mon ami, ne négligez pas vos talents. Oubliez cet amour qui fait votre malheur[1]).

Stawała więc Maryla w rzędzie tych heroin, co dla umiłowanych swych były *femmes prêcheuses*. I w tym charakterze zgodnie z tradycją sentymentalnego romansu przeszła do poezji[2]).

Ojczyzna i nauki, sława, przyjaciele!

Toż nie były to ideały obce dla młodego Gustawa-zapalońca. Ale gdy miłość uczyniła go „umarłym dla świata", to w chatce Księdza spogląda on na nie już tylko z oddali, z uczuciem rezygnacji, jak na chwile minionych, pierwszych porywów młodzieńczych. Rysuje się w jego wspomnieniach bolesna linja antytezy między spustoszeniem, jakie sprawiła nieszczęśliwa miłość, a temi czasami, gdy gorzała w nim namiętność zapału, co rzeczywistość pragnęła przeobrazić. I zdaje sobie wtedy sprawę, że tamta namiętność była twórczą, bo była dla świata, ta zaś, którą „oko niebianki zapala", na nic się nie zda, gdy trawi się sama w sobie.

Okaleczały i niezdolny do namiętności dla świata kochanek rozumie jednak i podziwia tych uczuciowych potentatów, w których upodobanie znajdą dusze romantyczne:

. . . . . Jedna tylko iskra jest w człowieku,
Raz tylko w młodocianym zapala się wieku.
. . . . . .
Iskrę tę jeśli duma rozżarzy w pochodnie,
Wtenczas zagrzmi bohater, pnie się do szkarłatu
Przez wielkie cnoty i przez wielkie zbrodnie,
I z pastuszego kija robi berło światu,
Albo skinieniem oka stare trony wali.

---

[1]) Por. Wł. Mickiewicz: *A. Mickiewicz, sa vie et son oeuvre* (Paryż 1888), str. 31.

[2]) Do tych *femmes prêcheuses* należy też Atala. (Por. Bruchnalski, op. cit. str. 16).

W tych ostatnich słowach zarysowują się już ślady „idealizmu magicznego“ romantyka. Tu bije już źródło tej wiary, którą w śpiącego w celi bazyljańskiej Gustawa - Konrada wpoi duch:

Ludzie! każdy z was mógłby samotny, więziony,
Myślą i wiarą zwalać i podźwigać trony.

Myśl ta i wiara święcić będzie zarazem triumfy w „wielkiej improwizacji“.

Bo też to, co tu leży w sferze niepowrotnych — zda się — dążeń człowieka „umarłego dla świata“, tam stanie się rdzeniem duchowej regeneracji i składnikiem nie rezygnacji sentymentalnej, lecz romantycznej ekspansji uczuć patrjotycznych.

I choć pustelnik patrzy jeszcze na swą ukochaną wzrokiem „pasterza, kochanka, poety“, która to trójca na mocy tradycji sentymentalizmu splata się w jedno skojarzenie myślowe — to w chwili, gdy pozornie zwyczajem sentymentalnych kochanków roztkliwia się nad obrazkiem swej lubej, ma w sobie rysy romantycznego, męskiego idealizmu.

I tak jak pierwej obcym był sentymentalizmowi ten rys „miłości romantycznej“, który przemawiał szczerze i bez obsłonek w namiętnej apoteozie pocałunku kochanki, słodkiego jak „nektar boski“, tak obcym jest mu i ten rys drugi, ukazujący inne oblicze tej samej miłości. Boć gdy Gustaw broni się naiwnie przed tem, by nagością ciała nie obrazić ócz ukochanej, patrzących nań z obrazka, nie jest to sentymentalna pruderja, ukrywająca pod patyną konwencjonalnych formułek przyzwoitości lubieżne przerafinowanie zmysłowe, ale idealizm wyznawcy romantycznej „teorji promionkowej“, idealizm o charakterze mistycznym.

I nietylko w tej chwili jest Gustaw romantykiem. Jest nim i później, gdy w związku z widzeniami sennemi, których przyczyną była ukochana, dotknie problemu, sięgającego daleko w tajnie podświadomości ludzkiej, mianowicie problemu

psychologji snu. Tutaj znajduje się już źródło zagadnień, którym poeta kiedyś, po latach da głębsze ujęcie w prologu cz. III „Dziadów".

W dalszym ciągu spowiedzi spotykamy znów szczegół, zbliżający psychikę Gustawa do psychologji romantycznej, mianowicie transpozycję „idealizmu magicznego" w wolę jestestwa pozaludzkiego: w porównaniu ukochanej do orła, który „strzałą oka" zabija zwierza.

Gdy zaś przedstawi znaną z tradycji scenę żalów kochanka na polu, czy w cieniu gajów, scenę, którą najczęściej ktoś podsłuchiwał, to tym powiernikiem jest już nie człowiek, ale robaczek świętojański:

Był ranek: kiedy dumam, narzekam i jęczę,
Deszcz lał jak z wiadra, tęgi wicher dmuchał,
Utuliłem głowę w krzaczek:
Ten ladaco mnie podsłuchał...
Lecz nie wiem, czy tylko jęki,
Czy nawet imie podsłuchał;
Bo bardzo blisko był krzaczek.

Zaczem następuje prześliczna paralela losów robaczka i nieszczęśliwego kochanka.

Robaczek świętojański nie jest tu przedmiotem refleksyj i roztkliwień humanitarnych, jak świat zwierzęcy w poezji sentymentalnej, ani przedmiotem upodobań jako okaz „prymitywu" o psychice odległej, ale urabianej na modłę własnej — jest reprezentantem współczującej z człowiekiem, uduchowionej przyrody. Występuje to tem jaśniej na tle animistycznych koncepcyj obłąkańca, który niebawem w ciągu dalszej rozmowy twierdzić będzie, że w kołatku pokutuje dusza wielkiego lichwiarza za grzechy, popełnione w życiu doczesnem.

I oto staje się Gustaw-kochanek orędownikiem romantycznego światopoglądu.

Zrazu czyni to jeszcze w pełni obłąkania, odczuwając

koło siebie złego ducha i słysząc jego pisk. Na wątpliwości Księdza w tej mierze rzuca odpowiedź:

Nie dziw, głosu natury nie dosłyszą starzy!

Starzy nie wiekiem, ale swoim poglądem na świat i życie.

Gdy kur zapieje, co upiorom — w myśl wierzeń ludowych — daje hasło w ich wędrówkach po świecie doczesnym, pustelnik przytomniejszy już znacznie rzuci z siłą przekonania wyznanie romantyzmu, zwrócone przeciw dogmatystom i tym mędrcom, co prawd świata chcą rozumem dochodzić:

Każdy cud chcesz tłumaczyć; biegaj do rozumu . . .
Lecz natura jak człowiek, ma swe tajemnice,
Które nie tylko chowa przed oczyma tłumu,
Ale żadnemu księdzu i mędrcom nie wyzna.

Następuje wzruszający moment rozpoznania przez Księdza w Gustawie dawnego, ulubionego ucznia. Motyw rozpoznania się dawnych znajomych w zmienionych okolicznościach cieszył się szczególnem upodobaniem w dramacie sentymentalnym, gdzie dawał silną podnietę do wzruszeń u publiczności[1]). Tutaj stał się jednym z środków do usunięcia monotonji w opowiadaniu, efektownym zwrotem spowiedzi na nowe tory przyjacielskiej rozmowy.

Troskliwy nauczyciel, widząc ukochanego Gustawa w stanie chorobowego wzburzenia duszy, prosi go serdecznie, by użył w jego cichej chatce spokoju i wczasu. Ale Gustaw odmawia:

Dziękuję, przyjąć nie mogę gospody:
Bo już mi na zapłatę nie staje zapasu.

Mówiąc o zapłacie, wyzyskuje ten moment dla sentymentalnych rozżaleń:

---

[1]) Np. Kotzebue: *Menschenhass und Reue* (mizantrop i dawny przyjaciel).

O! tak! przeklęci, którzy nic nie płacą!
Za wszystko trzeba płacić: lub wzajemną pracą,
Albo wdzięcznem uczuciem, d a t k i e m j e d n e j ł e z k i,
Za którą znowu Ojciec odpłaci niebieski.
Ale ja przebłądziwszy te kraje pamiątek,
Gdzie tyle łez zabiera każdy znany kątek,
I resztę uczuć i ł z y w y l a ł e m o s t a t n i e,
A nowych długów nie chcę zaciągać bezpłatnie.

Stąd już łatwe przejście do rozpamiętywań o owej „krainie pamiątek“ i do ulubionych przez poezję sentymentalną wspomnień domu rodzinnego i czasów dzieciństwa.

Jeżeli Mickiewicz włożył te wspomnienia w usta Gustawa, to nie można powiedzieć, jakoby treść ich zawdzięczał reminiscencjom literackim. Można natomiast śmiało twierdzić, że opis odwiedzin w zniszczonym domu „nieboszczki matki“ jest poetyckiem przetworzeniem pozaliterackiego przeżycia poety. Świadczy o tem dowodnie list do Czeczota z lipca 1821 r.[1]), w którym znajduje się wzmianka o odwiedzinach w dawnym domu rodzicielskim, skąd pewne szczegóły (np. zestarzała sługa Mickiewiczów) przeszły do wspomnianego opisu w IV cz. „Dziadów“.

Że jednak poeta uznał to przeżycie pozaliterackie za wartościowe dla literackiego zużytkowania, że wcielił je bez organicznej przyczyny w obręb spowiedzi miłosnej Gustawa, to w tym względzie pobudką były silne wpływy tradycyj sentymentalnego romansu.

Bo jako wyraz panującego w duszach „pietyzmu sentymentalnego“[2]) pojawiały się w romansie odwiedziny sentymentalnego bohatera w dawno opuszczonym domu rodzinnym, skoro tylko wystąpiła możliwość sięgania w czasy odległe (por. np. *Werter*, *Molkau und Julie* Augusta Lafontaine'a, *René)*, niekiedy także odwiedziny w ziemi rodzinnej (St. Preux z *Nowej Heloizy* w górach walezyjskich), lub choćby obrazy,

[1]) N. P. str. 342.
[2]) Por. str. 7.

przedstawiające sceny z dzieciństwa (np. *Valérie* pani Krüdener).

I tę nić tradycji „sentymentalnego pietyzmu“ podjął też Mickiewicz w cz. IV „Dziadów“.

Jeśliby już szło o ewentualne reminiscencje literackie, to raczej mógł być ich źródłem „René“ Chateaubrianda, niż „Werter“ Goethego [1]), gdyż właśnie w pierwszem z tych dzieł znajduje się obraz pustki i zniszczenia w domu rodzicielskim [2]). Również i sentencja, którą Ksiądz wypowiada po wysłuchaniu Gustawa, przypomina do pewnego stopnia myśl, którą René kończy swoje opowiadanie:

Prócz duszy i Boga! Wszystko minie na ziemi, szczęście [i niedole.

La famille de l' homme n' est qu' un jour; le souffle de Dieu la disperse comme une fumée.

Cierpienia Wertera mogły Mickiewiczowi zwrócić uwagę na umieszczenie w dalszym ciągu opowiadania wspomnień o szkole [3]).

Niewiadomo, czy i w jakim stopniu efektowny moment rozpoznania dawnego pana przez wiernego psa, który potem pada bez ducha, ma swe źródło w przeżyciach pozaliterackich. W liście do Czeczota wzmianki o tem nie znajdujemy. Może przypomniał się analogiczny moment w *Odyssei* Homera. A może wpłynęły na to i niezwykłe sympatje poezji sentymentalnej do psa. Wierność psa była tym właśnie przymiotem, dla którego zwracali się ku niemu ludzie sentymen-

[1]) Zaznaczył to już prof. Dobrzycki *(Do „Wertera w Polsce“* — Pam. Lit. IV).

[2]) Dokładniej zajął się tą kwestją prof. Bruchnalski w cytowanej rozprawie o wpływie Chateaubrianda na „Dziady“. Pisząc słowa powyższe, o rozprawie tej jeszcze nie wiedziałem.

[3]) 9/V. Im Hingehen bemerkte ich, dass die Schulstube, wo ein ehrliches, altes Weib unsere Kindheit zusammengepfercht hatte, in einen Kramladen verwandelt war.

talni w poszukiwaniu prymitywnej dobroci, którą zatracił cywilizowany człowiek. Z tego też powodu, wierne psy odgrywają pewną rolę w sielankach (por. choćby Karpińskiego *Korydon* lub *Dzieci u matki*). Podobnie w *Pieśniach Osjana* psy zachowują dla swych panów dozgonną wierność [1]); szczegół ten spotykamy też w dumach sentymentalnych (por. np. *Hipolit i Alona* w *Astoldzie*). W najbliższym czasowo Mickiewiczowi romansie *Julja i Adolf* wzbudza tkliwe uczucia wierny pies Luat; podobnie i na jednej z ilustracyj w *Nierozsądnych ślubach* widać wiernego psa — który dotrzymuje towarzystwa zakochanemu młodzieńcowi [2]), patrzącemu przez okna do wnętrza pałacu [3]).

Do wspomnień domu rodzicielskiego dołącza się wspomnienie zabaw dziecięcych, które ma silny podkład autobiograficzny, jak świadczą wzmianki Odyńca w *Listach z podróży* [4]).

Rzecz jasna, że nagłe przejście od zabaw chłopięcych do zabaw miłosnych w tej chwili, gdy ukochana wyszła pewnego razu patrzeć na „igraszkę dzieci", jest znów tylko poetyckiem stylizowaniem dla podkreślenia przetwarzającej koleje życia potęgi uczuć miłosnych.

O roli lektury w dziejach tej miłości, ujętych w poetycki obrazek wspólnych rozrywek, mowa była poprzednio. Dodać wypadnie tylko szczegół, że scenerja tych pierwszych, wspólnych rojeń jest stylizowana w duchu upodobań obyczajowości sentymentalnej:

---

[1]) Por. np. *Temora* p. 8.

[2]) Na analogiczny szczegół w *Atali* zwraca uwagę prof. Bruchnalski (op. cit. str. 15). Mianowicie Szaktas zastaje w misji O. Aubry po jego śmierci oswojonego węża.

[3]) Jest to ta sama ilustracja, która miała wpłynąć, jak sądzi prof. Wojciechowski (*Werter w Polsce*) na wprowadzenie w dalszym ciągu sceny oglądania wesela kochanki przez okno.

[4]) Por. str. 73. Dr. Matkowski wywodzi rodowód tej sceny z *Don Kichota*. (Pam. Lit. 1918, str. 270).

Altankę jej pod temi uwiązałem chłody,
Z tych lasów przynosiłem kwiateczki, jagody,
Z tych zdrojów, stojąc przy mnie, wywabiała wędką
Srebrnopiórego karpia, pstrąga z kraśną cętką[1]);

Po linji antytezy między szczęśliwą dolą dzieciństwa a późniejszą rozterką duchową podąża prześliczna hiperbola o kamieniu, pełna głębokiej filozofji życia, a zarazem przepojona bolesną goryczą.

Nie tak pojmuje boleść Ksiądz, wychowanek innych czasów. Wyraża on przeświadczenie, że można być szczęśliwym, nie posiadając przedmiotu miłości, a tylko słodząc sobie stratę wspomnieniem. Taka łzawa tkliwość jest jego zdaniem wypływem prawdziwej cnoty, dbałej o dobro ludzkości. Bolesna gorycz, zatruwająca duszę, jest godną tylko zbrodniarza:

O! łza ta nie jest gorzka, gdy w obecne troski
Przypomnianego szczęścia miesza nektar boski;
Czułość ją u ludzkości wylewa ołtarza:
Gorzką truciznę sączą tylko łzy zbrodniarza.

Po wylewie uczuć napływa do duszy Gustawa nowa fala wspomnień... Gustaw opowiada o swoich wrażeniach po katastrofie miłosnej, wyniesionych z tych miejsc, które były ongiś świadkami jego szczęścia.

Ten motyw oglądania niezmienionej pomimo obrotu zdarzeń scenerji dawnej miłości przy odmiennej jeno postawie psychicznej oglądającego kochanka — to znów szczegół, który wiąże tę wzmiankę z tradycją sentymentalizmu[2]).

---

[1]) Na frazeologiczne podobieństwo tego szczegółu z *Ziemianinem* Delille'a (w przekł. Felińskiego, str. 248) zwrócił uwagę prof. Kallenbach (*A. Mickiewicz*, wyd. 3, t. I, str. 289).

[2]) Jest to motyw b. stary w tradycji sentymentalizmu. Jako przykład posłużyć może historja Chryzostoma w *Don Kichocie*, podana przez dr. Matkowskiego (Pam. Lit. 1918, str. 248). Nie trzeba jednak nawet tak daleko sięgać, odnajdziemy bowiem ten motyw w znacznie bliższej czasowo *Malwinie* (w wyd. Bibl. Narodowej, Kraków, t. I, str. 28) i w *Nierozsądnych ślubach* (por. K. Wojciechowski: *Werter w Polsce*).

Żal zrozpaczonego kochanka w tem miejscu, gdzie w całej pełni stawał przed nim obraz minionego szczęścia, wyraził się w sentymentalnych dziwactwach, jak zwykle u tego szaleńca, któremu nieszczęśliwa miłość rozum popsuła:

. . . . . na końcu ławki,
Widzę bukiety, trawkę, listek pośród trawki:
Tenże sam listek, listka mojego połowa,
Który mi przypomina ostatnie: bądź zdrowa!...
To mój dawny przyjaciel! Czulem go powitał,
Długo z nim rozmawiałem i o wszystkom pytał:
Jak ona rano wstaje? czem się bawi zrana?
Jaką piosnkę najczęściej gra u fortepiana?
Do jakiego wybiega na przechadzkę zdroju?
W jakim najczęściej lubi bawić się pokoju?
Czy na moje wspomnienie rumieni się skromnie?
Czy sama czasem nie chcąc nie wspomina o mnie?
Lecz co słyszę! O straszna ciekawości karo!
. . . . . .
Więc *(pokazując listek)* ostatni przeszłości odrzuciła szczątek!
Więc już jej moich nosić nie wolno pamiątek!...

Jest to widoczne nawiązanie do „Dudarza“, w którym pasterka na znak zerwania z dawnym kochankiem odrzuca od siebie jedną połowę tego listka, którego drugą połowę otrzymał ongiś kochanek jako pamiątkę miłości.

Po krótkim a dziwacznym duecie o niewiernej dziewczynie, śpiewanym przez Gustawa i chór dzieci Księdza, przechodzi w swych wspomnieniach nieszczęsny kochanek do sceny realistycznej, wziętej z towarzyskiego życia wykształconej sfery. Jest to scena uczty weselnej po ślubie kochanki z rywalem, którą Gustaw pamięta dlatego, że ją podglądał przez podwoje z kryształu.

Wykrzykniki, aposiopezy, anakolutje, zdania krótkie a dobitne, malują w całej pełni kolejną zmianę i nieład bolesnych wzruszeń.

Godzina rozpaczy dosięga kulminacyjnego punktu... Jest nim potężny, liryczny monolog, w którym miłość walczy z nienawiścią, kult dla ukochanej z obwinianiem jej za za-

wód doznany, czułość z namiętnością, żądza gwałtownej zemsty na ludziach z samooskarżeniem, pomysł ukarania zwodnicy grozą upiorną i zamącenia jej szczęścia mocą „złego wzroku“ skrzywdzonego człowieka z koncepcją samobójstwa, zrodzoną z dumy osobistej.

To ciągłe falowanie dynamiki słowa, te nagłe przejścia od jednego typu uczuć do drugiego, wiążą technikę tego monologu z tradycyjną techniką wylewów uczuciowych w romansie sentymentalnym, w którym niejednokrotnie po pełnych czułości listach czy zapiskach następują gwałtowne obwinienia o zdradę miłosną, zachwianie się uczuć, przewrotność i t. p.

Zachodzi jednak poważna różnica. W romansie sentymentalnym kochankowie byli stale na widowni akcji tak, że czytelnik znał najczęściej stan sprawy erotycznej. Przeskoki od czułości do gwałtownych wyrzutów pojawiały się wbrew doświadczeniu, zwycięskiemu w poprzednich próbach wierności i były wyrazem rozdrażnienia, w którem wskutek obrotu wydarzeń znalazła się dana osoba, wyrazem o tyle sztucznym, że ujętym nieraz w opanowanej przez refleksję formie listu. IV. cz. „Dziadów“ jest natomiast mówioną poezją wspomnień już po rozegraniu się katastrofy miłosnej, której powody nie wyszły z czynnej woli pary kochanków, lecz z poddania się woli drugich.

W takim wypadku jest owa zmienność postawy psychicznej wobec ukochanej zupełnie zgodna z psychologją zawiedzionej miłości, wypowiadającej się w wspomnieniach, gdyż z jednej strony rozpacz z powodu straty nasuwa oskarżenia, nawet nieusprawiedliwione, a z drugiej strony niewygasła miłość każe bronić i uniewinniać.

Widzimy tutaj tylko jednego aktora dramatu miłosnego, którym jest nieszczęśliwy kochanek, a na innych możemy tylko patrzeć przez pryzmat jego opowiadań, nie oglądając ich w bezpośredniej akcji; również struktura poematu nie urzeczywistnia zasady, stosowanej względem obwinionych: *audiatur et altera pars*. To też wrażenie estetyczne czytelnika

nie może w tym wypadku doznać uszczerbku na rzecz logicznego przekonania, które przy czytaniu listów w romansach sentymentalnych było nastawione przez dostarczone w ciągu utworu informacje w innym kierunku niż przeświadczenie miotającego się w oskarżeniach bohatera miłości [1]). Jeśli się do tego doda, że w „Dziadach“ przedstawiają się te falowania uczuć jako przeskoki obłąkańca, to logiczne przekonanie tem bardziej nie ma powodu do wznoszenia buntu.

Język namiętności miłosnej, odziedziczony po mistrzach sentymentalnego romansu, doprowadza Mickiewicz w tym niezwykłym skrócie do wspaniałej finezji.

Z doborem silnych i dobitnych wyrażeń, ze zmianą ilości wyrazów w wierszu stosownie do treści, idzie w parze odpowiednie falowanie rytmiki. Znane w stylu klasycznym figury i zwroty stanęły tu do dyspozycji dla odmalowania stanu uczuć, a więc: nagłe i krótkie pytania, wykrzykniki, aposiopezy, anakolutje, epanafory, powtórzenia, stopniowania w podwójnym kierunku, prosopopeje, antytezy, porównania i t. p. Wystąpiły też śmiałe przenośnie, jak np. „honorów świecąca bańka“, „sztylety sumienia“, „oczy—chytre żądła“, „kamienni ludzie“ i t. p.

Są to zarazem środki, które przejdą i do poezji romantycznej, a IV cz. „Dziadów“ jest tem właśnie źródłem, gdzie zostały one użyte w artystycznym zespole, opanowane świetnym zmysłem kompozycyjnym, odpowiednio zbrutalizowane

---

[1]) Za wzór dla dialektyki rozpaczy w omawianym monologu uważa dr. Matkowski w swej rozprawie o wpływie Roussa na Mickiewicza dialektykę Emila w końcowych listach do mistrza. O ile wspólność polega na tem, że w obu wypadkach jest to dialektyka na tle wspomnień o miłości, o tyle różnica tkwi w szczegółowych przyczynach rozpaczy (w „Dziadach“ nieszczęśliwa miłość kochanka, w „Emilu“ zdrada małżeńska, spowodowana częściowo winą Emila). Stąd dialektyka w „Dziadach“ bliższa jest treściowo konfliktom romansu sentymentalnego. Natomiast o wiele bliższe pokrewieństwo zachodzi z innem źródłem, które dr. M. wskazał w studjum o wpływie Cervantesa na „Dziady“ wil.-kow., mianowicie z dialektyką rozpaczy Kardenia. (Pam. Lit. r. 1918, str. 265 i n.)

w wyrazie namiętności i dające w tych momentach stanowczą przewagę nad refleksją uczuciu impulsywnemu i woli alogicznej [1]).

Bohaterom romansów sentymentalnych, miotającym się czasem w namiętnych wykrzykach i groźbach, moglibyśmy się przypatrywać z założonemi rękami, jak tym znanym z życia codziennego dobrodusznym ludziom, którzy, dając upust swemu rozdrażnieniu, muszą się wykrzyczeć i wygrażać drugim, ale od czynu są niesłychanie dalecy. Gdybyśmy jednak widzieli Gustawa w bezpośredniej bliskości tych, co go skrzywdzili, gdybyśmy słyszeli, jak woła:

Błyskotkę niosę dla jasnych panów!
Ot, tym wina utoczę na ślubne toasty . . .
Ha! wyrodku niewiasty!
Śmiertelne ścisnę wkoło szyi twojej wieńce!
Idę jak moję własność do piekła zagrabić . . .
Idę . . .

musielibyśmy wierzyć, że Gustaw swój zamiar wykona, że grozi niebezpieczeństwo tym, na których rzuca złorzeczenia.

Psychologizacja Gustawa jako kochanka nosi na sobie w I i IV cz. „Dziadów“ znamiona „człowieka czułego“, a zarazem obejmuje w sobie liczne pierwiastki duchowości romantyka. Jest ona bowiem produktem przełomu emocjonalnego Mickiewicza-poety już w dziedzinie uczuć erotycznych na drodze od tradycyjnego sentymentalizmu do romantycznej uczuciowości.

Prototypem psychologji miłości w „Dziadach“ ma być — jak to krytyka naukowa starała się wykazać [2]) —

---

[1]) Kwestji stylu w najściślejszem znaczeniu nie poruszono tu głębiej, ponieważ w myśl założeń pracy nie jest to kwestja zasadnicza dla omawianego problemu.

[2]) Dr. Matkowski: *Rousseau - Mickiewicz* („*Dziady*“ *wileńskie a „Emil“ — studjum porównawcze*, Rozpr. Akad. Umiej. Wydz. Filolog. 1910 oraz *Studja literackie*—wyd. Juljusz Kleiner, Kraków 1924). W pracy

erotyka bohaterów roussowskiego romansu pedagogicznego p. t. *Emil.*

W istocie jednak przestrzeń między sentymentalnem ujęciem psychologji uczuć erotycznych w „Emilu“ a psychologizacją kochanków w „Dziadach“ jest niesłychanie odległą.

Żeby stosunek ten bliżej określić, należy się nad tą kwestją dłużej zatrzymać i przyjrzeć się nieco wspomnianemu dziełu genewskiego filozofa.

Gdy w wychowanku Mentora Emilu budzić się poczyna popęd płciowy, wówczas mistrz stwarza mu idealny obraz wymarzonej kochanki, którą nazywa Zofją i utwierdza swego pupila w przekonaniu, że oryginał rzeczywiście istnieje i kiedyś da się odnaleźć. Odtąd Emil poddaje się uczuciu miłości, którego przedmiotem jest nie żywa kochanka, lecz zasugerowana weń fikcja.

Podobnie i dziewczyna, którą Mentor wyznaczył na przyszłą żonę Emila, doszedłszy do wieku dojrzałości, stwarza sobie zupełnie fikcyjny przedmiot uczuć erotycznych. Jest nim bohater romansu Fénelona — Telemak. Przekonawszy się, że Telemak nie istnieje, kocha się z kolei w wymarzonym sobowtórze tego herosa, którego jednak dokładnie nie określa. I odtąd, jakkolwiek przesuwa się przed nią dużo mężczyzn, w których — jak powiada — „oczy jej znajdują upodobanie“, to jednak „serce odpycha ich“, oczywista dlatego, że z jakiegoś powodu nie odpowiadają wymarzonej fikcji.

Moment „zakochania się“ wzajemnego obojga odpowiada zupełnie charakterowi sentymentalnej erotyki.

Ona znajduje upodobanie w Emilu, ponieważ młodzian ten, słuchając opowiadania jej ojca, rozpłakał się i wydawał

---

o Cervantesie uznał erotykę *Emila* za filjację tego problemu w *Don Kichocie*. Ze względu na liczne analogje w sytuacjach, jak i z uwagi na istnienie realnej pary kochanków w „Emilu“ i „Dziadach“ (zob. cz. I) zająć się wypadnie tem bezpośredniem źródłem.

się jej Telemakiem, bolejącym nad cierpieniami Filokteta. On zaś rozkochuje się w dziewczynie, ponieważ usłyszał, że na imię jej Zofja, a właśnie Zofją nazwał mistrz tę kochankę, którą mu jako ideał wystawił.

Po momencie „zakochania się" młodzi widują się rzadko, a nawet prawie się nie znają, najczęściej pośredniczy między nimi Mentor. Mistrz nie obawia się wcale zgubnych skutków miłości dla swego wychowanka, oczywista dlatego, że wyraża się ona w sposób typowo sentymentalny [1]), nie grożąc namiętnym wybuchem.

Mentor w myśl swego systemu pedagogicznego postanawia rozłączyć zakochaną parę (na pewien czas). Nie przychodzi mu to z wielkim trudem. Zofję zadowala to, że w rozstaniu z kochankiem widzi podobieństwo między sobą a Eucharisą z „Telemaka", Emil zaś, przyzwyczajony do posłuszeństwa dla doktryn mistrza, opanowuje rozbudzone uczucie i udaje się w podróż.

Po latach, w okresie zupełnej dojrzałości, łączy Mentor młodą parę węzłem małżeństwa. Przychodzi zatem ten moment, który ma im dać możność zżycia się ze sobą i trwałego rozwoju uczuć miłości. Ale wtedy okazują się oboje do tego niezdolni. W rzeczywistem zbliżeniu się objektów uczucia — miłość pryska. W Emilu powraca dopiero z tą chwilą, gdy możność jej realizacji minęła bezpowrotnie.

Omówiona koncepcja miłości pozostaje w ścisłym związku z racjonalistycznym charakterem systemu pedagogicznego w „Emilu". Mentor, stwierdzając niebezpieczeństwo w wybujaniu żądz w człowieku, nie widzi obrony przeciw nim w hartowaniu woli, ale w udoskonaleniu rozumu. Intelekt ma sta-

[1]) Il emploit bien plus de temps à ésperer de la voir, ou à se féliciter de l'avoir vue, qu'à la voir en effet. Dans celui même qu'il donne à ses voyages, il en passe moins auprès d'elle qu'à s'en approcher ou s'en eloigner. Ses plaisirs vrais, purs, délicieux, mais moins réels qu'imaginaires, irritent son amour sans effeminer son coeur (III, 187 str.).

wiać granice afektom, ma trzymać je na wodzy i zapewniać człowiekowi w ten sposób szczęście [1]).

Gdy wychowankowi grozi niebezpieczeństwo ze strony popędu płciowego, Mentor uważa, że tem łatwiej uchroni go od rozpusty, im więcej wpoi weń pięknych zasad rozumowych. Wierzy, że tem skuteczniej uzbroi go przeciw szkodliwym żądzom, im bardziej odległy od rzeczywistości ideał kobiety stworzy w jego wyobraźni [2]).

Poddawszy w swej doktrynie życie emocjonalne intelektualnemu, sądzi Mentor, że będzie mógł niem u swego wychowanka dowoli kierować przy pomocy rozumowych zasad [3]), do tego nawet stopnia, że w chwili rozwoju uczuć miłości dla Zofji zniewoli go w imię tych zasad do przezwyciężenia siły uczucia.

---

[1]) Ce qui nous est défendu par la nature, c'est d'étendre nos attachements plus loin que nos forces; ce qui nous est défendu par la raison, c' est de vouloir ce que nous ne pouvons obtenir . . . (III, str. 212).

. . . . . Retire ton coeur dans les bornes de ta condition . . . . quelques étroites qu'elles soient, on ne l'est point malheureux tant qu'on s'y renferme, on ne l' est que, quand on veut les passer; on l'est quand, dans ses désirs insensés, on met au rang des possibles ce qui ne l'est pas (III tamże).

. . . . . les souhaits sans espoir ne tourmentent point. (V. ks.)

[2]) Il n'importe que l'objet que je lui peindrai soit imaginaire, il suffit qu'il le dégoûte de ceux qui pourroient le tenter, il suffit qu'il trouve partout des comparaisons qui luí fassent préférer sa chimère aux objets réels qui frappperont (IV, str. 282).

. . . . . on peut l'exposer dans le monde presque sans risque: défendez-le seulement de ses sens, son coeur est en sûreté (tamże, str. 283).

. . . . . il y a trop loin de ses idées à ses observations pour que celles-ci lui soit jamais dangereuses (tamże str. 284).

Ce n'est ni par le témperament ni par les sens que commence l'égarement de la jeunesse, c'est par l'opinion (tamże).

[3]) En lui peignant la maîtresse que je lui destine, imaginez si je saurai m'en faire écouter, si je saurai lui rendre agréables et chères les qualités qu'il doit rechercher et fuir (IV, str. 282).

Albowiem także umiarkowanie w sprawach miłości ma być wynikiem tego systemu racjonalistycznego [1]).

Stąd podstawa skłonności wzajemnych obojga kochanków nie jest dokładnie określona, skoro są one raczej wyrozumowane niż zgodne z realnem doświadczeniem życiowem [2]).

Podobieństwo rojeń miłosnych w „Emilu“ i w „Dziadach“ polega na tem, że w obu wypadkach kochankowie stwarzają sobie ideał pokrewnej duchowo istoty, że wierzą w jej realne istnienie pomimo doznanych rozczarowań w życiu towarzyskiem, że u żeńskiej pary odgrywa szczególnie doniosłą rolę samotność i książka.

Są jednak daleko idące różnice, które dotyczą ogólnego charakteru tych rojeń. U Zofji w powieści Roussa jest sąd o istnieniu przeznaczonego jej kochanka optymistycznem przekonaniem [3]), u Dziewicy w „Dziadach“ wypływa z metafizycznych koncepcyj, wedle których miłość jest kosmiczną potęgą [4]).

O ile u Zofji książka wpływa na rozbudzenie się marzeń miłosnych, a u Emila Mentor, i o ile ich zaspokojeniem są rozumowe fikcje stworzone w zupełnej zrazu obcości względem życia towarzyskiego, o tyle u Gustawa i Dziewicy występują one już na tle przebytych w obrębie życia towarzy-

---

[1]) Je n'ai point élevé mon Émile pour désirer ni pour attendre, mais, pour jouir et quand il porte ses désirs au dela du présent, ce n'est point avec une ardeur impétueuse pour être importune de la lenteur du temps (III, str. 132).

[2]) Por. o tych skłonnościach: „Elles ne font que donner au jeune homme un nouvel intérêt pour Sophie par le désir de justifier son penchant“ (III, 144). Zofja twierdzi, że nie kochałaby tego, ktoby ją uwielbiał dla jej wdzięków (!), a nie dla jej cnót.

[3]) Et pourquoi ce quelqu'un ne peut il exister, puis que j'existe, moi qui me sens un coeur si semblable au sien. Non, ne déshonerons pas ainsi l' humanité, ne pensons pas qu'un homme aimable et vertueux ne soit qu'une chimère. Il existe, il vit, il me cherche peut-être. Je l'ignore: il n'est aucun de ceux que j'ai vus; sans doute il n'est aucun de ceux. que je verrai.

[4]) Por. cytat na str. 182.

skiego doświadczeń i są wyrazem tęsknoty zgodnej z uczuciowością wieku dojrzewania[1]) a nie zrealizowanej w sferze dotychczasowych możliwości.

Dołącza się do tego jeden rys, którego brak w psychologji rojeń miłosnych u Roussa, a który jest już atrybutem psychiki romantycznej. Oto w „Dziadach“ wybija się w życiu duchowem człowieka tajemnicza rola świata podświadomych przeczuć, która nadaje wyraziste piętno rojeniom Gustawa w kniei[2]).

Istotna skłonność kochanków, dość nieokreślona u Roussa[3]), opiera się u Mickiewicza na metafizycznej teorji predestynacji, a z drugiej strony wynika nie z rozumowej, aprioricznej teorji, ale z konkretnych faktów psychicznych[4]).

Jak dalece „czułość“ pasterzy i kochanków sentymentalnych wyraziła się w stylizacji przeżyć erotycznych, jak łączyła się z elementami uczuciowości romantycznej, to uwydatniło się w dotychczasowych uwagach. Tu jeszcze zaznaczyć należy, że infiltracja uczuciowości romantycznej do erotyki w „Dziadach“ jest tem wyrazistszą, ponieważ w pozaerotycznej sferze życia psychicznego Gustaw-kochanek posiada całkowitą fizjognomję duchową bojownika romantycznego światopoglądu, co wyraża się nietylko w jego spirytystycznych praktykach, ale przedewszystkiem w sympatji dla obrzędu

---

[1]) Pod tym względem bliżsi są im René i Amelja, na których wskazał prof. Bruchnalski (op. cit. str. 9).

[2]) Por. cytat na str. 184.

[3]) C' est du rapport des coeurs, c'est du concours des sentiments honnêtes, que c'est forme leur premier penchant: ce penchant doit être durable (III, 15).

[4]) . . . . . nas Bóg urządził ku wspólnemu życiu:
Jednakowa nam gwiazda świeciła w powiciu;
Równi, choć różnych zdarzeń wykształceni ciekiem,
Postawą sobie bliscy, jednostajni wiekiem,
Ten sam powab we wszystkiem, toż samo niechcenie,
Też same w myślach składnie i w czuciach płomienie . . .

„Dziadów“. Stąd ortodoksyjnemu stanowisku Księdza przeciwstawia z ironją wyznanie:

Więc żadnych niema duchów? Świat ten jest bez duszy?
Żyje: lecz żyje tylko jak kościotrup nagi,
Który lekarz tajemną sprężyną rozruszy;
Albo jest to coś nakształt wielkiego zegaru,
Który obiega popędem ciężaru?
Tylko nie wiecie, kto zawiesił wagi,
O kołach, o sprężynach rozum was naucza;
Lecz nie widzicie ręki i klucza!
Gdyby z twych oczu ziemskie odpadło nakrycie,
Obaczyłbyś niejedno wkoło siebie życie,
Umarłą bryłę świata, pędzące do ruchu.

W związku z tem zachodzi pytanie, kim jest ten człowiek, któremu przeciwstawia się Gustaw-kochanek i Gustaw-romantyk. Nie o kwestję modelu tu idzie, ani o powód wprowadzenia dawnego nauczyciela w szacie księdza [1]). Zapytanie niniejsze dotyczy tylko kwestji, jaki typ historyczno-kulturalny polskiej umysłowości reprezentuje Ksiądz w stosunku do Gustawa. Nie jest on stanowczo wyobrazicielem roussowskiego sentymentalizmu. Wskazuje to choćby ten szczegół, że Gustaw nie wie na pewno o tem, czy mistrz jego zna „Nową Heloizę“ i „Wertera“. Lektura tych dzieł kojarzy się u niego tylko z wspomnieniem kochanki. Ksiądz należy tedy raczej do tej epoki umysłowości polskiej, kiedy to russyzm i werteryzm obce jeszcze były szerokim rzeszom warstw wykształconych. Jest przedstawicielem tego typu ludzi w Polsce z końca wieku XVIII, którzy wychowali się na kulturze oświecenia, przejęli z niej idee humanitarne i rozumną trzeźwość w stosunkach praktycznych, a wzrastali w atmosferze „czułości“ sielankowej, powiastek moralnych, utopij i sentymentalnych ro-

[1]) St. Wasylewski wskazał — na podstawie pamiętnika Franciszka Mickiewicza — że poeta wprowadził tu istotnie księdza, który rolę pewną odegrał w jego młodości. Prof. Bruchnalski uważa za prototyp Księdza duchownego O. Souëla z *René'go* (op. cit. str. 7).

mansów Floriana, Baculardа d' Arnaud, Lafontaine'a, p. Genlis i t. p.

Ta sama to generacja, do której należał niejeden z nauczycieli Mickiewicza na uniwersytecie wileńskim. Pod jej wpływem dojrzewał ongiś młody filomata i jej to zczasem przeciwstawił nowy światopogląd romantyczny. I niech nikogo nie zdziwi to, że Ksiądz, wychowanek ery racjonalizmu, nauczył Gustawa „w pięknych księgach i pięknem przyrodzeniu czytać". Toż i rówieśnikom Karpińskiego nie był obcym kult przyrody, choć pojęty odmiennie niż w romantyce, i nie była obcą wcale teorja idealnej miłości.

Z pośród całej galerji zapalonych uczuciowców, a zarazem kochanków, czyto w sentymentalnym romansie zachodnio-europejskim (nie wyłączając Wertera i René'go), czy współczesnym polskim, jest Gustaw, wyznawca romantycznego światopoglądu najbardziej też zbliżonym do typu romantycznego kochanka.

Gustaw nie jest sentymentalnym „Grüblerem". Tem różni się od Wertera z I części romansu Goethowskiego, jak nie ustępuje mu w naprężeniu bolesności i rozpaczy w końcowej fazie.

W Gustawie jest stanowczo mniej skłonności do analizy niż w Werterze. Rzuty myśli filozoficznej pojawiają się u niego tylko przelotnie, są zwięzłe i mają charakter haseł programowych. Upoetyzowanych traktatów nie wygłasza, nie osłabia niemi bezpośredniości wylewów uczuciowych.

Jeżeli u Wertera nieszczęśliwa miłość wywołuje pesymizm w stosunku do wartości życia, to ten sam skutek widzimy i u Gustawa, choć wyrażony został inaczej, bo w krótkiej, bolesnej antytezie, mieszczącej w sobie z jednej strony wyraz dawnego zapału, z drugiej wyznanie rozpaczliwej bezsiły:

Młodości, ty nad poziomy
Wylatuj, a okiem słońca
Ludzkości całe ogromy
Przeniknij z końca do końca!

Już tchnienie jej rozwiało te kształty olbrzymie!
Został się lekki cienik, mara blada,
Drobniuchne źdźbła odłamki,
Które lada motyl spasa,
Któreby ona mogła wciągnąć z odetchnieniem;
A ona chce budować na tym proszku zamki!
Zrobiwszy mnie komarem, chce zmienić w Atlasa,
Dźwigającego nieba kamiennem ramieniem.
Naprożno!

Finał samobójczy „Wertera“ jest w IV cz. „Dziadów“ tylko pokutą pośmiertną za grzechy żywota w chwili, gdy „umarły dla świata“ pustelnik przybiera po „godzinie rozpaczy“ rysy upiora, błądzącego po ziemi. Próba samobójstwa jest tylko spełnieniem pokuty, wyznaczonej przez niebiosa, duchowi już szkodzić nie może, choć ma on jeszcze człowiecze rysy.

I tu zyskujemy znów nowe dowody, by wykazać, że koncepcja motywu erotycznego w IV części nie jest kontynuacją części II.

Wspomniano już o tem, że duch kochanka w IV cz. zjawia się w innej sferze społecznej, że nie ma znamion zaświatowości, że rozmawia z ludźmi. Zauważyć jeszcze należy, że wcale nie wspomina o tem, jakoby już się ukochanej na „Dziadach“ objawił, jakoby, ścigając ją krok w krok, znalazł się wśród jej rodziny i znajomych. Przeciwnie, opowiadanie Gustawa nosi znamię świeżości wypadków: Gustaw zapowiada dopiero, że pójdzie do lubej, by ją ukarać, a „jasnym panom“ pragnie „błyskotkę“ przynieść.

W IV cz., gdzie ukazuje się on o godz. 9-tej, nie odbywa się już obrzęd „Dziadów“, gdy tymczasem widzieliśmy go na tym obrzędzie o godz. 12-tej w cz. II. Tu zaciętym wrogiem „Dziadów“ jest Ksiądz, gdy w pierwotnej redakcji cz. II Ksiądz miał zamiast Guślarza spełniać praktyki obrzędowe.

Upiór Gustawa, nie mogąc tedy ukazać się na obrzędzie „Dziadów“, przybywa w noc „Zaduszek“ do domku Księ-

dza, gdy ten odmawia modlitwę za zmarłych, spełniając odmienne w formie, ale analogiczne co do celu praktyki religijne, co Guślarz na „Dziadach".

Gustaw lgnie z ogromnem przywiązaniem do prastarego obrzędu i czyni Księdzu wyrzuty z powodu prześladowania wierzeń ludu. Widocznie obrzęd ten musiał mieć jakieś znaczenie w jego przeszłości, gdy o tej porze, w której zwykł był on dawniej się odbywać, przybywa upiór na ziemię, by czynić pokutę.

W cz. IV oglądamy dzieje Gustawa - strzelca z cz. I *ex post*, w chwili, gdy spełniła się zapowiedź, wyrażona w cz. I w słowach:

> Kto w młodości pieśń żałoby
> Raz zanócił, wiecznie nóci.

Jeżeli nie mamy prawa twierdzić, że cz. IV jest formalnie epilogiem tego poematu, którego prolog zarysował się w części I (sc. II), a to dlatego, że Mickiewicz nie pozostawił jednolitego dzieła, to jednak można zauważyć, że treściowo spełnia ona tę rolę, skoro jest wyrazem tych stanów, które zapowiedziała część I, skoro panuje w niej górny nastrój bolesnego liryzmu i skoro zapowiedź prologu znajduje spełnienie w tym samym terminie roku, w których ongiś chór żałobników rzucił ją w przyszłość.

Jeśliby się chciało w nawiązaniu do hipotezy o roli obrzędu „Dziadów" w historji kochanków utrzymać wewnętrzną ciągłość tematową między częścią I a IV, to rzecz ta nie nastręcza trudności. Gustaw, który za życia poznał ukochaną na „Dziadach" (w cz. I), pragnie objawić się jej na tym obrzędzie po śmierci, by wysłuchała jego „grobowej mowy"; czyni to w nadziei, że wedle zwyczaju przybędzie i ona jak ongiś „na mogiły", zwłaszcza, że wedle wzmianek w IV cz. luba miała mieszkać w tej samej wsi, co Ksiądz. Nie zastawszy już obrzędu „Dziadów", wytępionego przez kościół, udaje się do domku Księdza opodal od cerkwi, by odbyć tam spo-

wiedź z minionego życia. Ponieważ różnice w koncepcji motywu subjektywnego w II i IV cz. „Dziadów“ są bardzo głęboko ukryte, mógł je poeta wydać łącznie, choć całości poematu nie przedstawił. Ten szczegół, że w cz. II kochanek jest pasterzem, a w IV nie, współczesnych Mickiewiczowi czytelników nie mógł razić, ponieważ w ich świadomości kulturalnej wiązały się w całość skojarzeniową te trzy wyobrażenia, o których Gustaw wspomina: „kochanek, pasterz, poeta“.

Wiersz „Upior“ zacierał tem bardziej różnice, skoro zaznaczył, że upiór ma c o r o k u odbywać pokutę. Mogli sobie tedy czytelnicy tłumaczyć, że jednego roku przybył on na „Dziady“, przedstawione w cz. II, innego zaś roku zjawił się o tej porze w domku Księdza. Poza tem w zakończeniu części IV, w „godzinie przestrogi“ znać dążność do uzgodnienia, do pewnego „pendant“ z cz. II.

Nawiązawszy już w apologji „Dziadów“ do znaczenia tego obrzędu, uzyskuje upiór możność wypowiedzenia nauki w duchu, odpowiadającym etycznej roli wskazań z części II poematu.

Naukę tę stylizuje w podobnej formie, co zjawy z części II:

Bo słuchajcie i zważcie u siebie,
Że według Bożego rozkazu:
Kto za życia choć raz był w niebie,
Ten po śmierci nie trafi odrazu.

Poetyckiem uprawnieniem tej przestrogi jest pokuta za samobójstwo, popełnione za życia. Powtarzając próbę samobójstwa, osądza je upiór surowo w słowach:

Tylko dla nauki scenę boleści powtórzył z b r o d z i e ń.

Podobnie surowy wydał już poprzednio wyrok o swojej nieszczęsnej, a namiętnej miłości, ujmując ją jako ciężki grzech i przewinienie.

Czy jednak w takiem ujęciu miłości ku Maryli zawiera się naprawdę ujemny osąd tego potężnego uczucia i stanowcze potępienie jego żywiołowości? Zdaje się, że nie.

Można się w ostateczności zgodzić z twierdzeniem, które widzi w części IV „Dziadów", a zwłaszcza w „godzinie przestrogi" wspólne z „Grażyną" podłoże ideowe, to jest „wywyższenie haseł społecznych, idei poświęcenia się dla bliźnich nad postulaty indywidualnego życia i szczęścia" [1]), choć nie wolno zapominać o tem, że Ksiądz, a nie Gustaw, będący antagonistą jego poglądu na świat, głosi, iż „człowiek nie jest zrodzony na łzy i uśmiechy, ale dla dobra bliźnich swoich, ludzi" [2]). Trzeba pamiętać również i o tem, że sam Mickiewicz wskazał w części III „Dziadów", kiedy i gdzie dokonało się u niego wyzwolenie z pod brzemienia nieszczęśliwej miłości w imię społecznej etyki patrjotyzmu. Świadczy o tem ujęcie problemu w napisie *„Obiit Gustavus — natus est Conradus"*.

Czy jednak w wypadku, gdyby twierdzenie K. Górskiego było słusznem, mamy prawo przypuszczać, że Mickiewicz poszedł jeszcze dalej, że pojmował swą namiętną, burzliwą, pełną udręki i rozczarowań miłość do Maryli przed jej ślubem jako grzech i przewinienie, przez co posunąłby się aż do uznania etycznej szkodliwości takiego uczucia?

Nie mamy do tego żadnego powodu zarówno ze względu na późniejsze wyznania Mickiewicza w tej mierze, jak i w świetle samego utworu. Jeżeli mowa tam o pokucie pośmiertnej nieszczęśliwego kochanka za grzechy żywota, to dotyczy ona właściwie tylko grzechu samobójstwa. W „Upiorze" wymienioną została wedle podobnego schematu co w części II, skoro upiór samobójcy ma ją odbyć w tem środowisku i wśród

---

[1]) K. Górski (op. cit.) str. 147.

[2]) Por. tamże, str. 141, gdzie autor identyfikuje stanowisko obu w tej sprawie.

tych ludzi, wśród których grzech swój popełnił. W cz. IV, w której powtarza się scena osądzonego surowo samobójstwa, niema nawet i tego schematu, pozostało już tylko wspominanie dziejów miłości [1]) z wybitnem podkreśleniem doznanej krzywdy; stąd grzech jest w tem przedstawieniu raczej po stronie przeciwnej.

Nie może być przecież poczytaną za grzech ta miłość, którą Gustaw pojmuje jako wyraz kosmicznego prawa predestynacji, jako spełnienie Boskich przeznaczeń.

Stąd jasnem jest, dlaczego, mówiąc pod koniec o wypełnianiu tego wyroku także po śmierci, głosi:

> Za grzech mój, życie było dostateczną karą:
> A dziś, nie wiem, nagrodę czy pokutę znoszę.

Jak zaś ów „grzech“ rozumieć należy, jakie jego źródło, o tem świadczy przestroga, zostawiona Księdzu:

> Są inne, słuszniej godne litości istoty,
> A między niemi twoi przyjaciele, ucznie,
> Których ty wyobraźnią w górne pchnąłeś loty,
> Których wrodzony ogień podniecałeś sztucznie.
> Jaką żyjąc pokutę mieli za swe winy,
> Oznajmiłem, wieczności przestąpiwszy progi:
> Życie moje ścisnąłem w krótkie trzy godziny
> I znowu wycierpiałem dla twojej przestrogi.

W świetle poprzednich rozważań na temat wyrzutów, jakie czyni Gustaw-romantyk Księdzu, wychowankowi doby oświecenia, z powodu lektury i nauk wszczepianych w młode pokolenie [2]), ta powtórna wzmianka o „winach“, spowodowanych przez Księdza, może uchodzić raczej za dyskretną gloryfikację ich zasadniczej wartości, niż za istotne potępienie z uwagi na konsekwencje w praktyce życia.

---

[1]) Uwydatnia to Borowy *(Zagadkowość w kompozycji „Dziadów“ i próba jej wyjaśnienia.* — Przegląd Współczesny, 1922, zesz. 3 i odb.), str. 15.

[2]) Patrz str. 201 i n.

To też mamy prawo przypuszczać, że i potępienie miłości do Maryli jako „grzechu“ i zostawienie „przestrogi“ stylizowanej w duchu II części miało nietylko służyć do zewnętrznego zestrojenia części IV z dydaktycznym charakterem wskazań w części II, a więc do końcowego uzgodnienia pomysłu, ale ponadto było pewną właściwą tej epoce zewnętrzną konwencją literacką, pozostającą w sprzeczności z wrażeniem, jakie wewnętrzne ujęcie problemu przez poetę musiało wywołać.

Nie jest to wcale dziwne, skoro stwierdzono już poprzednio, że w zakresie motywów erotycznych Mickiewicz najpóźniej i to bardzo powoli wyłamywał się z pod tradycyjnych ornamentów i konwencyj.

Wiadomo nam już, że gdy szło o miłość żywiołową, namiętną, targającą do głębi, dochodzącą w swem zapamiętaniu do samobójstwa, to wolno było taką miłość „romansową“ opiewać, wolno było dla niej budzić głębokie wzruszenia u czytającej publiczności, a nadewszystko gorące współczucie, ale nie godziło się jej otwarcie apoteozować, nawet gdy poetyckie jej ujęcie szło w gruncie rzeczy po tej linji.

U najliberalniejszych pod tym względem romansopisarzy obowiązywała podówczas konwencja, spowodowana postulatami zdrowia społecznego, wedle której takiej miłości „romansowej“ należało dać pozory grzechu i przedstawić ją jako „szkodliwą wybujałość imaginacji“ [1]).

To też zrozumiałem jest, że taki pogląd zaciążył i na dramatycznej skrótce sentymentalnego romansu w „Dziadach“.

Nie dziw również, że dzięki temu stanowisku sentymentalne damy wileńskie płakały rzewnie nad „biednym upiorem“ po ukazaniu się „Dziadów“.

---

[1]) Por. cz. II, str. 65.

Zniknięcie Gustawa z widowni odbywa się całkiem inaczej niż zjawienie się [1]).

Jest to znów nawrót do romantycznej zjawy ducha w cz. II, nowy dowód końcowego uzgodnienia obu części.

Wiele z kwestyj, które tu omówiono, wiąże się tylko ubocznie z tematem niniejszego studjum. Jeżeli je poruszono, to tylko dlatego, że w planie „Dziadów“ rozróżniono kilka koncepcyj motywu osobistego. Każda z nich, jak wykazano, stała w innym związku z tradycją poezji sentymentalnej, a związki te oświetlić można było jedynie, patrząc na nie ze stanowiska, ogarniającego całość planu artystycznego „Dziadów“ wileńsko-kowieńskich [2]).

* *
*

---

[1]) Por. uwagę w scenarjuszu: Zegar kończy bić, kur pieje, lampa przed obrazem gaśnie, Gustaw znika.

[2]) W ostatnich czasach podjął Wacław Borowy próbę wyjaśnienia znanych sprzeczności w „Dziadach“ (*Zagadkowość w kompozycji Dziadów i próba jej wyjaśnienia*).

Dziwaczną numerację poszczególnych części utworu starał się wytłumaczyć wpływem Sterne'a i jego predylekcji do fragmentaryczności i figlików numeracyjnych, które potem znalazły szerokie rozpowszechnienie w literaturze romantycznej.

IV część „Dziadów“ uważa Borowy za wizję senną Dziewicy i tłumaczy w ten sposób sprzeczności w psychologizacji Gustawa.

Poglądy Borowego zbija Pigoń (vid. recenzja w „Przeglądzie Warszawskim“ 1922, nr. 12, str. 404—405). Twierdzi on, że przeciw celowemu ukształtowaniu „Dziadów“ przez Mickiewicza wedle znanej nam kompozycji świadczy 1) to, że sam poeta narzekał na „poczwarność kompozycji“, 2) że w przeciwieństwie do innych utworów myślał o zmianie kompozycji „Dziadów“, 3) że Mickiewicz, który żądał od Krasińskiego prawdy i szczerości, tem mniej miał powodu do tego, by sam się bawił w figielki numeracyjne.

Przeciw ujmowaniu IV cz. jako wizji sennej przytacza Pigoń następujące argumenty:

1) brak autorytatywnego świadectwa poety;

2) Mickiewicz stale zaznaczał wizyjność np. w „Romantyczności“, i III cz. „Dziadów“ przez rozmyślną rozwiewność konturów widzenia, nieokreśloność czasu oraz przez wyraźne przeciwstawienie wizji realistycznie

Miłość Mickiewicza i Maryli okryła się w cz. IV „Dziadów“ królewską szatą poetyckiego słowa. Jeżeli wypadnie odchylić tę wspaniałą powłokę i rzucić niedyskretne, choć krótkie wejrzenie w głąb, to w tym wypadku nie jest to natrętna ciekawość, ale chęć zużytkowania dla badań tych momentów, które mogą oświetlić późniejszą twórczość autora „Dziadów“.

Zachodzi jeszcze pytanie, czy to uczucie, jakiem darzyła poetę Maryla, było naprawdę głębokie, szczere i intensywne, czy było tylko ckliwą zabawką lub sentymentalnym kaprysem „jasnej pani“, skłonnej do miłosnych rozmarzeń, ale dalekiej od ich urzeczywistnienia przez małżeństwo z ubogim studentem-poetą.

Próbowano obronić Marylę przed tym zarzutem, przytaczając argument, że gdyby tak było naprawdę, to pogodny wzrok Zana prędkoby odkrył fałsz uczuciowy, a na samego Adama czar niedługoby działał [1]).

Argument ten nie trafia jednak do przekonania.

Jeśli bowiem ma się na myśli okres wileńsko-kowieński, to trudno mówić o krytycznem ustosunkowaniu się do sentymentalizmu tych, których również musiała owionąć jego atmosfera.

Sądy późniejsze osób trzecich, które znały ten stosunek, są pod tym względem różne.

Ignacy Domeyko, przyznając, że Maryla była osobą trochę egzaltowaną, powiada: „O całe niebo różniła się ona od tych sentymentalnych kobiet, co uczuciują (!) z książek i romansów, a popisują się jakiem bądź, choćby udanem uczuciem na efekt“ [2]).

Przeciwnie A. E. Odyniec, stwierdzając rozległe oczy-

---

oddanemu otoczeniu. „Dziadów“ cz. IV utrzymana jest w tonie realistycznym.

[1]) Por. Tretiak: *Młodość Mickiewicza* (Petersburg 1898 t. I).

[2]) Por. Bełza: *Maryla i jej stosunek do Mickiewicza* (Bibl. Powsz., Złoczów, nr. 167, str. 17 i 26).

tanie Maryli w romansach i ukochanie poezji, tak przedstawia jej stosunek do poety, coprawda po ślubie z Puttkamerem [1]):

> Zrozumiałem, że Adam nie przestał interesować w myśli samej pani, ale że to się działo za wiedzą i zgodą małżonka, który sam o nim ze szczerem uwielbieniem jako o poecie, a z szacunkiem i życzliwością jako o człowieku wspominał. Przekonałem zaś się najdowodniej, w dalszym ciągu jego z nimi stosunku, że był to skutek albo wyraźnej między nimi umowy, albo przynajmniej szczerego i otwartego porozumienia się nawzajem w tym względzie. To też bywały chwile, że pozowała wyraźnie i to wobec męża, jeśli nie wprost na ofiarę, to przynajmniej na heroinę, która z siebie ofiarę poniosła. Wynik zaś tego wszystkiego w przekonaniu mojem był taki: że to poetyczne idealizowanie samej siebie we własnych swoich marzeniach i myślach wynagradzało jej dostatecznie rzeczywistą stratę kochanka, aż nawet całkiem wkońcu miejsce jego zajęło; mąż zaś, wyrozumiewając doskonale ten stan erotycznego rozmarzenia wyobraźni, z rozmysłu i postanowienia pozwalał jej bujać swobodnie i wyczerpywać się do końca; ażby znużona wreszcie i nasycona wymarzoną chwałą heroiny, sama przez się wróciła na poziom rzeczywistego życia. Jakoż mądre te przewidywania psychiczne ziściły się zczasem co do joty.

Sentymentalnym upodobaniom Maryli odpowiadało też jej gospodarstwo [2]); jeśli się do tego doda bilecik, zapraszający na pożegnalną schadzkę punktualnie o 12-ej godzinie w nocy, obdarzenie poety listkiem cyprysu i zawiązką włosów na pamiątkę miłości, listy pisane o północy w stylu heroin romansowych, to te argumenty przeważają szalę osądu na stronę zapatrywań Odyńca.

Z szczególnem upodobaniem odnosiła się Maryla do „Walerji“ pani Krüdener, w której sentymentalizm był bardzo jaskrawy, natomiast inny był jej stosunek do doskonalszego o wiele romansu Goethego. Na wiadomość, że Adam

[1]) Por. *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie* (Warszawa 1884), str. 252.

[2]) Por. Odyniec (tamże, str. 235) podaje, że żeńskie, domowe gospodarstwo Maryli miało charakter więcej sielankowy, niż ściśle ekonomiczny.

zamierza tłumaczyć „Wertera“, pisze Maryla w jednym z listów, że Goethe „zepsuł złem zakończeniem najpiękniejszy romans“, i zwraca się do poety z takiem wezwaniem[1]):

> Nadaj więcej sentymentalności Werterowi, aby ten zakładał swe szczęście na uczuciach serca i był najszczęśliwszym z ludzi, chociaż nie zdawał się nim być w oczach świata.

Widać z tego, że w „Werterze“ raziła Marylę namiętność bohatera, doprowadzająca go do samobójstwa, natomiast znalazłaby w nim większe upodobanie, jeśliby może jak St. Preux z *Nowej Heloizy* dał się „obłaskawić“.

Gdyby się jednak wobec tego chciało twierdzić, że uczucie Maryli dla poety było tylko sentymentalnym fałszem, poszłoby się za daleko. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że było w tej miłości dużo poddania się panującej modzie, tem skwapliwszego, że występowało u kobiety. Jeśli jednak spowiedź w IV cz. „Dziadów“ nie przyniosła ulgi rozdartemu sercu poety, jeśli miłość do Maryli przetrwała u niego do końca życia, choć musiała oddać zczasem przewagę innym uczuciom, to nietylko wolno przypuszczać, że jego uczucia nie były płytkie i przelotne, nietylko wolno w tem widzieć pietyzm genjusza dla jednego z najbardziej wartościowych przeżyć w dziedzinie literackiej i pozaliterackiej, ale można mniemać, że pod tą szatą, w którą się Maryla pod wpływem mody drapowała, biło przecież kochające serce, choć niezdolne do wypowiedzenia walki otoczeniu.

Dla badań literackich nie jest w istocie zbyt ważne rozwiązanie tego problemu. Ważnem jest jednak co innego. Oto w świetle przytoczonej charakterystyki uczuć Maryli zrozumiałym będzie fakt, dlaczego w dalszej twórczości na podobieństwo dawnej kochanki stworzy poeta inną postać

---

[1]) Por. Wł. Mickiewicz, *A. Mickiewicz, sa vie et son oeuvre* (12 wyd., Paryż 1888), str. 32 i N. P.

niewieścią, która wniesie z sobą atmosferę sentymentalizmu wtedy, gdy poeta od tradycyj sentymentalizmu będzie już bardzo odległym.

Do kwestji tej powrócimy w związku z problemem sentymentalizmu w *Konradzie Wallenrodzie.*

9. Grażyna.

Wspaniałe tradycje klasycyzmu w dziedzinie epiki wznawiała „powieść litewska“ *Grażyna*, która wyszła współcześnie z „Dziadami“ w drugim tomiku poezyj.

Analiza krytyczna wykazała już dowodnie, jak dalece „Grażyna“ pomimo stylu klasycznego i związku z motywami klasycyzmu była bliską nowej sztuce romantycznej [1]).

Przyczynił się do tego głównie zwrot od wpływów francuskiego pseudoklasycyzmu do tradycyj „Iljady“ Homera, z czego wynikło indywidualizowanie postaci miast typizowania i utrzymane w umiarze brutalizowanie zamierzchłej przeszłości miast sentymentalnego ahistorycyzmu.

Mickiewicz nie osnuł swej powieści wiernie na faktach historjografji, nie dał zbyt wielu szczegółów historycznych; mimo to w odróżnieniu od *Astoldy*, czy *Jagiellonidy*, a nawet *Mieszka*, czy *Żywili*, stworzył czytelnikowi iluzję estetyczną prawdy dziejowej i prawdy psychologiczno - obyczajowej.

Z licznych przypisów do dzieła widać bowiem, że źródeł historycznych wcale nie lekceważył, ale starał się z nich w najlepszej wierze korzystać.

W rysunku psychicznym postaci brak sentymentalizmu.

---

[1]) Por. prof. Bruchnalskiego: Wstęp do wydania *Grażyny* (Lwów, 1922, Z. N. im. Ossolińskich), gdzie ta rzecz jest omówiona obszernie.

Litawor, przypominający nieco Homerowego Achillesa [1]), skreślony został jako natura burzliwa, o namiętnościach żywiołowych, o woli potężnej, a spontanicznej.

Z psychiką tą godzi się gest i mowa. Jest w nim hart i męskość rycerza dawnych czasów, pozbawiona akcentów ckliwości, podobnie jak w starszym o wiele Rymwidzie, który z racji swego wieku jest spokojniejszy i bardziej zrównoważony niż jego władca.

Posępność duszy, namiętność, prowadząca pomimo dodatnich cech charakteru do zbrodni, a nadewszystko buntownicza pycha czyni Litawora postacią, zbliżoną do romantycznych kreacyj byronizmu [2]).

Spokój zewnętrzny i bohaterstwo z ducha, bez omdleń, płaczów, spazmów i roztkliwień, bez retorycznych gróźb, potępień i zapowiedzi przyszłego czynu, a zarazem energja woli — oto cechy, które oddaliły psychologizację Grażyny od typu sentymentalnych heroin. Jakkolwiek bohaterką poematu jest kobieta, co zostało zaznaczone w tytule (chociaż pierwotny tytuł miał brzmieć: *Korybut, książę Nowogródka)*, jakkolwiek „umężczyźnianie“ Grażyny w duchu tradycji zostało bardzo daleko posunięte, to jednak rys ten został o tyle złagodzony, że poeta nie uczynił Grażyny znającym się na sztuce wojennej rycerzem [3]).

---

[1]) Por. prof. Chrzanowski: *Źródła klasyczne dwóch utworów romantycznych* (*Z epoki romantyzmu*, Kraków 1918).

[2]) Por. Alp w *Oblężeniu Koryntu* Byrona.

[3]) Por. p. II, str. 26:
Gniewem lub troską zdał się kołatany,
Nierównym stąpał i niepewnym krokiem . . . .
Str. 27: Drżący z rąk giermka wziął łuk i kołczany,
Miecz nawet zwiesił po nad prawym bokiem.
Str. 28: Ale się wodze dziwią, że tym razem
Wojsko bez sprawy ladajakie puszcza;
Ani ich zwykłym ostrzeże rozkazem
str. 29 atak Grażyny:
Lecz któryż z bogów siłę w nim osłabił?
Cóż stąd, że zbiegłych natarczywie goni?

Katastrofa obojga małżonków, t. j. śmierć samobójcza Litawora po zgonie Grażyny, przypomina ulubiony finał romansów sentymentalnych. Wspólny stos ognisty, na którym ginie Litawor w ślad za Grażyną, przypomina wprawdzie wspólny grób kochanków, ma jednak umotywowanie w obyczajowości pogańskiej Litwy. Zachodzi tylko ta różnica, że wedle tradycji tą osobą, która szła dobrowolnie na stos po śmierci drugiej osoby, była żona, a nie mąż. Stąd zakończenie „Grażyny“ jest modyfikacją prastarego zwyczaju w duchu upodobań poezji sentymentalnej.

Cóż stąd, że bije? nikogo nie zabił,
Bezwładna szabla po pancerzach dzwoni,
Albo się zwija, odbita żelazem,
Albo uchybia, albo idzie płazem.
. . . . . .
Czy przelękniony, czy splątany w tłumie,
Brać ich na szable i tarcze nie umie.
— — — — — — — — — — — — — —

Litwini nadchodzą z pomocą, a wtedy:

Ten słabe razy swojemi poprawia,
A ten od cudzych razów go zastawia.
Str. 31: Spotkanie z komturem:
. . . . . szabla wypadła mu z dłoni,
(t. j. domniemanemu Litaworowi)
Cugle z słabego wyciekły ujęcia,
Już pod szyszakiem nie dotrzyma skroni,
Spływając z siodła już się bokiem chyli,
Kiedy mu swoi na pomoc skoczyli.

OKRES II.

Wzrost romantyzmu.

10. Przekłady; artykuł „Goethe i Byron".

Drugi tomik poezyj jest punktem zwrotnym w twórczości Mickiewicza. Zamyka on ten okres, w którym panują zrazu upodobania pseudoklasyczne, a później równoległość zainteresowań twórczych dla prądu romantycznego i dla tradycji klasyczno-sentymentalnej. Zaznacza się to nawet w r. 1822, kiedy równocześnie z przekładem Byronowskiego „Giaura" opracowuje poeta komentarz do „Zofjówki" Trembeckiego. Ten okres twórczości Mickiewicza nazwać można erą „romantyzmu wczesnego".

W odróżnieniu od niej oznaczyć można okres następny, którego zamknięciem jest „Konrad Wallenrod" (1828), erą „wzrostu romantycznego".

U zarania tego okresu widzimy wybitne zainteresowanie się poety twórczością Byrona, W. Scotta, J. Paula, T. Moore'a, Southeya i i., widzimy kontynuację zamiłowań do hellenizmu (lektura Sofoklesa) i do romantycznych dążności w „klasycyzmie niemieckim".

Jest to okres nietylko stanowczej przewagi prądu romantycznego w twórczości autora „Ballad", ale ponadto okres rozwoju rozmaitych kierunków nowej sztuki (realizm „Sonetów krymskich", byronizm „Konrada Wallenroda").

W pierwszym okresie rola tradycji sentymentalizmu była

tak wybitna, że musiano w niniejszej pracy śledzić po kolei poszczególne utwory, a w związku z tem dotknięto niejednokrotnie zagadnień romantyzmu u Mickiewicza, jakkolwiek to w zakres wytyczonego zadania nie wchodziło, a przyczynić się mogło jedynie do uwydatnienia na tle kontrastu elementów sentymentalizmu.

Gdy w pierwszym okresie był sentymentalizm zjawiskiem nieomal ciągłem, w drugim jest już czemś wyjątkowem. Stąd odpada potrzeba kolejnego omawiania utworów. Weszłoby to na tory zupełnie odległe, na kwestje, dotyczące przejawów romantycznej sztuki. Można tedy w dalszym ciągu niniejszych rozważań ograniczyć się do tych zjawisk wyjątkowych, uwzględniając przytem artykuły literackie, dające pogląd na stopień krytycznego ustosunkowania się Mickiewicza do uczuciowości sentymentalnej i romantycznej.

Na uwagę zasługują tu najpierw liczne przekłady z obcych pisarzy, dokonane z zaczątkiem tego okresu. Nie stara się w nich tłumacz o przekład w znaczeniu nowoczesnem, t. j. o wierne oddanie treści i formy oryginału, ale przeciwnie daje raczej przeróbki czy przetworzenia, zwłaszcza gdy napotka analogje do osobistych przejść miłosnych. Warto przytem wskazać kilka szczegółów, w których poeta oddalił się od oryginału, ulegając upodobaniom poezji sentymentalnej.

Szereg tych utworów otwierają pierwsze próby przekładu Schillerowskiego *Don Carlosa*. Zestawienie zorjentuje w zakresie obchodzącej nas kwestji:

SCENA I.

(Domingo) Das Rätsel dieses ganzen
[Hofes, die Angst
Des Königreichs hat seiner Majestät
Schon manche sorgenvolle Nacht
[gekostet,
Schon manche Träne Ihrer Mutter.

ach! i król twój ociec
Niejednę noc bezsenną winien tej
[zagadce,
Ona niejedną łezkę wyciska twej
[matce!

48 i n. Wie, Prinz? D i e s c h ö n s t e [Frau a u f d i e s e r W e l t
53 i n.
Verwahren Sie sich Prinz, dass sie [es nie,
Wie sehr sie ihrem Sohn missfällt, [erfahre;
Die Nachricht würde s c h m e r z e n.

45.
Jakże? czyliż to bóstwo? co, ten [a n i o ł k r a s y,
Książe! jeżeli pani dojdzie ta [nowina,
Że miłością zyskała nienawiść [u syna,
C z u ł e jej serce mocno nad tem [zaboleje.

W scenie II uwydatnia Mickiewicz w wyższym stopniu, niż oryginał, łzawość bohatera.

Marquis Posa:

Auf Kaiser Karls glorwürd'gem [Enkel ruht
Die letzte Hoffnung dieser edeln [Lande,
Sie stürzt dahin, wenn sein erhabenes [Herz
Vergessen hat, f ü r M e n s c h l i c h- [k e i t z u s c h l a g e n.

Rodrygo:

U ciebie, syna królów, a cesarzów [wnuka,
Nieszczęśliwa Flandrya wsparcia [jeszcze szuka,
Jeśli w tobie l u d z k o ś c i s ł a b o [o g i e ń t l e j e,
Niderlandy straciły ostatnią [nadzieję.

Karlos:

Sie s t ü r z t d a h i n.

Karol:

Straciły — ł z y mam tylko, ł e z [i mnie potrzeba,
I ja napróżno w o ł a m o wsparcie [do nieba;
Inszych środków wymaga narodów [niedola.
(Dodane).

Karlos:

L a s s m i c h w e i n e n.
An deinem Herzen h e i s s e Tränen [weinen.

Karol:

Ach! n i e b r o ń ł e z o k u,
Nie broń im na twem łonie w o l- [n e g o p o t o k u,

Karlos:

Wenn e i n e Träne, die mir Lin- [drung gibt,

Karol:

Jeśli te k i l k a ł e z e k, co mi ulgę [dały,

Dir teuerer ist als meines Vaters [Gnade...	Droższeć niż skarby królów...

(u Mickiewicza myśl mniej dobitna niż w oryginale).

Karl:	Karol:
Ich brauche L i e b e.	Potrzebuję p r z y j a ź n i, potrze- [buję r a d y.
Karl:	Karol:
.....dass ich s i e täglich anzu- [schauen	.....takie b ó s t w o mieć na [oku,
Verurteilt bin und wie das Grab zu [zu schweigen.	Co dzień ją widzieć, słuchać i mil- [czeć jak skała.

Z Byrona przełożył poeta *Pożegnanie Child-Harolda*, *Sen*, *Eutanazję* i *Ciemność*.

Pierwszemu z tych utworów nadał z zrozumiałych powodów więcej rzewności i również podkreślił łzawość osób:

Why dost thou look so pale?	Skąd ci ta bladość na twarzy?
But thinking on an absent wife Will b l a n c h a faithful c h e c k	Alem zostawił żonę i dziecie, To mi ł z y g o r z k i e wyciska.
But I, who am o f l i g h t e r m o o d Will laugh to flee away	Mniejszą mam c z u ł o ś ć czy więk- [szą s t a ł o ś ć, Śmiejąc się puszczam się w drogę.
For who would trust the s e e m i n g s [s i g h s Of wife or paramour.	Kochanki, żony p ł a c z mię nie [wzruszy.
. . . . .	Czegoż mam p ł a k a ć? za kim [i po kim?
But why should I for others g r o a n, When none will s i g h for me?	Kiedy nikt po mnie nie p ł a c z e...

Przekład *Snu* jest niezwykle charakterystyczny ze względu na przeróbki, dokonane pod wpływem niedawnych przejść miłosnych. Nas obchodzi tu obcy oryginałowi nawrót do sentymentalnych elementów *Dudarza* i wspomnień obłąkanego kochanka w IV cz. *Dziadów*.

But the old mansion and the accus-
[tom'd hall,
And the rememberd chambers and
[the place;
The day, the hour, the sunshine, and
[the shade,
All things pertaining to that place and
[hour...

Młodzieniec....
Widzi tylko swą młodość, stary
[gmach, kaplicę,
I listek poszarpany i swoję
dziewicę.

Przekład utworu Byrona p. t. *Euthanasia*[1]) odznacza się również licznemi zmianami myśli oryginału, zwłaszcza w odniesieniu do kochanki, której imię Psyche uległo zmianie na Marylę. Uwydatnienie łzawości mężczyzny w duchu upodobań sentymentalnych, z którem spotkaliśmy się już poprzednio, wychodzi na korzyść przekładu, wyraża bowiem o wiele dobitniej myśl oryginału:

But silent let me sink to earth
With no officious mourners
[near.

Po co najęte płaczków koro-
[wody?
Samemu wstąpić pozwólcie do dołu.

A oto, jak Mickiewicz tłumaczy zwykłe „westchnienia":

Yet Love, if Love in such an hour
Could nobly check its useless
[sighs,
Night then exert its latest power,
In her who lives and him who dies.

Przecież, Miłości! jeśli w twojej sile
Poskromić jęki, marnym żalom
[sprostać,
Ty sama osłodź rozstania się
[chwilę,
Mnie, co odchodzę, i tej, co ma
[zostać.

W zwrotce 6, w której mowa o łzach kochanki, złagodził tłumacz gorycz słów oryginału, zamieniając ją w tkliwe tony ftizy sentymentalnego kochanka:

And woman's tears, produced at will,
Deceive in life, unman in death.

Uronisz łezkę, człowiek dla tej
[łezki
Jak żyjąc słabiał, tak i umrze
[słaby.

[1]) Już po ukończeniu pracy niniejszej ukazał się w P. L. (1924) szkic Karola Kleina, poświęcony osobistemu zabarwieniu tego przekładu.

Jasnym snopem światła na ewolucję Mickiewicza od pseudoklasycyzmu poprzez klasycyzm niemiecki do romantyzmu, od uczuciowości sentymentalnej do romantycznej, jest artykuł: *Goethe i Byron*[1]), pochodzący już z czasów głębszego przejęcia się twórczością lorda-poety.

Ostro osądza teraz Mickiewicz ten rodzaj poezji, do którego ongiś z takim zapałem nawiązywał w *Kartofli:*

> ..... wszyscy prawie wiersze piszący, nie znajdując już przedmiotów, zwrócili się do niewyczerpanego rodzaju opisowego, jakim zwyczajnie kończy się wszelka naśladownicza literatura. Thompson bogaty w kolory, i rozwlekły w retorycznych deklamacjach, był bożyszczem tych uczonych czytelników, którzy lubią dziwić się, ziewając.

Zdaje też sobie widocznie sprawę z dokonanej rewolucji w postawie uczuciowej człowieka względem świata i z roli, jaką w niej odegrała twórczość Byrona:

> Zdaje się, że namiętność, nie straciwszy nic ze swojej mocy, a uderzając się o liczniejsze coraz zawady praw, rachuby i przyzwoitości, i wstrzymując się od zwierzęcej zemsty, przybrała, na północy przynajmniej, charakter posępnego i w sobie zamkniętego żalu, różniąc się od pobożnej rezygnacji kochanków wieku średniego i od wielomównej sentymentalności romansów francuskich i niemieckich. Taki właśnie charakter nosi miłość w poezji Byrona.
>
> ..... Powszechna i długa wojna, obalone w wielkim narodzie dawne prawa i mniemania, jeden człowiek wznoszący się własną siłą, ujarzmiający mnogie ludy: ten widok niejednemu filozofowi natchnął smutne myśli o rodzie ludzkim, o potędze, jaką na nim wywiera jeden śmiały i potężnego genjuszu człowiek.

Zestawiając Byrona z Goethem, widzi krytyk zasadniczą różnicę w odmiennem ustosunkowaniu się obu do świata uczuć:

> Goethe zdaje się, że uważał namiętności jako natchnienia, które jego dzieła sztuki ożywiać miały; namiętności Bajrona, jak starożytne fatum władały całem jego życiem fizycznem i moralnem; dla Goe-

[1]) P. II, str. 204.

thego były to puhary Falerneńskiego trunku, jakimi lubiał orzeźwiać się Horacy; muza Bajrona odurzała się nimi, jak Pythonisa wieszczym dymem.

Kiedy.... Goethe opisywał w romansach własne dzieje,.... wprowadzał samego siebie pod maską i tej masce nadawał charakter coraz bardziej poetyczny, coraz bardziej od swego różny, tak dalece, że na końcu zapomniawszy o sobie i swoich namiętnościach, tworzył tylko idealną scenę.

Sam wyznaje, że ilekroć wylał poetyckie swoje namiętności, zawsze czuł się spokojniejszym, i ledwo niezupełnie wyleczonym. Gretchen, Adelajda, Mina były zapewne wzięte ze świata rzeczywistego, ale malowane zapałem. Goethe nie rozpoznałby w nich swoich dawnych kochanek i przyjaciółek. Do żadnej z nich nie przywiązał się wyłącznie i dlatego umiał z równą biegłością rozmaite przedstawiać charaktery; zdaje się, że znajdował rozkosz w nowych coraz przedmiotach i w ich kunsztownem wydaniu.

Bajron zachował do zgonu uczucie, a przynajmiej pamiątkę żywą dla osoby, którą kochał w młodości; ile razy malował miłość, zawsze ją miał przed oczyma i nie mógł wstrzymać wylewu swoich własnych uczuć. Jego pierwsza kochanka nadała charakter wszystkim heroinom jego poezji.

Goethe możeby posągi swoich kochanek rozkazał zrobić pięknie, to jest idealnie, żadnych nie zachowując rysów szczególnych zbyt indywidualnych.... Byron przeniósłby portret swojej kochanki mniej piękny, ale wierny nawet z zachowaniem wad fizjognomji....

Różnicę zatem między Goethem, reprezentantem tkwiącego w tradycjach oświecenia klasycyzmu niemieckiego, a Byronem, wyobrazicielem angielskiej romantyki, ujmował Mickiewicz jako odmienność typów odczuwania artystycznego, określenie jednego z nich zbliża się do tego typu, który nazwano sentymentalnym, a opis drugiego do impulsywnego typu twórczego.

11. Erotyki odeskie.

Jeżeli poemat miłości w części IV „Dziadów“ przyrówna się do żywej lawy, raz wraz buchającej z kraterów wulkanu, tak jak uczucie buchało z zranionego serca poety, to miłość w większej części sonetów erotycznych przypomina raczej lawę już ostygłą, w której pobłyskują zdala wdzięczne, a umiarowe kryształki, ostatnie ślady burzliwej niedawno i rozlewnej masy.

Na szlaku rozwojowym liryki miłosnej Mickiewicza, na którym zaznaczyły się ślady sentymentalizmu sielanek, elegij, dum i romansów, zjawił się mistrz nowy, który, aczkolwiek nie należy do pisarzy sentymentalnych doby oświecenia, przedstawia jednak typ twórczy nawskroś sentymentalny. Mistrzem tym był Petrarka; on to dostarczył Mickiewiczowi nowych wzorów dla liryki erotycznej, choć uczeń nieraz od mistrza daleko odbiegał.

Petrarka wsławił się w literaturze europejskiej ogromną ilością sonetów, poświęconych Laurze, w której kochał się bez nadziei, gdyż była ona wierną żoną innego. Sonety te, w których pomimo piękna formy znać ubóstwo motywów[1]), są typowym wyrazem sentymentalnej erotyki w liryce. To też zrodzić się nawet mogła hipoteza, że erotyki do Laury były tylko poetycką igraszką człowieka, marzącego o kochance fikcyjnej, i że w rzeczywistości Laura nigdy nie istniała.

---

[1]) Por. Tretiak: *Mickiewicz w Odessie* (*Szkice lit.*, S. I, Kraków 1896, str. 110 nn.), Felicjan: Wstęp do przekładu Petrarki (Warsz. 1881).

Jeżeli w części IV „Dziadów“ namiętność brała na się nieraz szatę sentymentalizmu, był to przepotężny wpływ kręgu kulturalnego, w którego orbicie znalazła się twórczość Adama-kochanka. Jeśli jednak później szukał już Mickiewicz wyrazu u Pertrarki, to styczność między poetą polskim a mistrzem włoskim leżała w analogicznej w danym momencie sytuacji duchowej względem przedmiotu miłości (oczywista, przyjmując, że Laura istniała rzeczywiście).

Gdy nieszczęśliwy kochanek Petrarka napawał się marzeniem o swej lubej i oglądaniem dalekich od realizacji uczuć miłości, dawał im wyraz w posągowej, spokojnej formie sonetu, zwłaszcza gdy opiewał Laurę po jej śmierci. Podobnie działo się z autorem „Dziadów“ w tych wyjątkowo spokojnych chwilach pobytu na Litwie, w których po utracie kochanki zadowalał się błogiem uczuć rozpamiętywaniem. Stanowisko to tem silniej ugruntować się musiało po deportacji do Odessy, kiedy historja miłosna z Marylą była już rozdziałem zamkniętym, nie mającym się nigdy powtórzyć, kiedy po tym rozdziale życia nastąpiły inne, nowe, niemniej bogate w wrażenia, niemniej interesujące. Stąd tem snadniej mogły znaleźć przystęp do duszy poety uczucia już pozbawione pierwotnej intensywności, izolujące się coraz bardziej od objektu. Gdy patrzał na nie z oddali przez pryzmat refleksji, mogła mu przypaść do upodobania cyzelowana forma sonetu, której najdoskonalszy wzór przekazał mu mistrz włoski.

Stąd nietyle motywy, choć i tych znajdzie się niemało[1]), ile raczej forma, a nadewszystko stanowisko uczuciowe w szczegółach odmienne, ale w zasadzie analogiczne, łączy sonety erotyczne Mickiewicza z sonetami Petrarki.

Poza tem nieraz zdarza się w tych sonetach nawrót do dawniej już spotykanych motywów i sytuacyj, wziętych z tradycji sentymentalizmu.

A więc w sonecie IV p. t. *Widzenie się w gaju* spoty-

[1]) Por. Tretiak: tamże.

kamy znany, sielankowy motyw przekomarzania się kochanków na temat wierności [1]) w czasie schadzki miłosnej jak i sielankową dekorację schadzki: gaik w świetle księżyca:

„Tyżeś to! i tak późno?“ — „Błędną miałem drogę,
Śród lasów, przy niepewnym księżyca promyku.
Tęskniłaś? myślisz o mnie?“ — „Luby niewdzięczniku!
Pytaj się, czy ja myśleć o czem innem mogę“!

Podobnie wspólnym motywem z tradycją sielanki gessnerowskiej jest zapewnienie, które się w dalszym ciągu pojawia, że miłość kochanka jest niezmysłową, uwieńczone w dodatku znaną hiperbolą sentymentalną: „anioł“.

Jeżeli w sonecie IV niema wzmianek o pasterskim kostjumie kochanków, to w sonecie III widzi poeta ukochaną w szacie pasterki, choć przyznaje, że pasterka ta na królową wygląda. Idąc torami współczesnej techniki romansowej, uwydatnia odrębność, nieomal nieziemskość bogdanki przez skontrastowanie jej z realistycznym obrazem o niewyraźnych rysach konwencjonalnego „salonu“.

Z środkiem tym spotykaliśmy się już w I cz. „Dziadów“ w narzekaniach Dziewicy i Gustawa na otaczające ich stosunki towarzyskie. W przeciwieństwie do sonetu IV, w którym poeta wprost od siebie nazwał ukochaną „ziemskim aniołem“, podobnym do „niebieskiego anioła“, wyłamuje się on w tym niezwykle szczerym i wzruszającym sonecie z sentymentalnego konwenansu, wyrażając tę samą myśl apoteozy w sposób pośredni w głębokiem i oryginalnem porównaniu.

Rozmowom miłosnym z kochanką bez sielankowej dekoracji poświęcone są sonety I i V. Łzy, łagodny smutek i westchnienia tworzą miłosną kanwę, po której snuje się nić rozmyślań.

Łagodny smutek zaznacza się też w sonecie VI p. t. *Ranek i wieczór*, który powstał pod widomym wpływem sonetu

---

[1]) Por. *Laura i Filon* Karpińskiego; *Świtezianka*.

Petrarki *La sera desiar*[1]), choć różni się odeń bardziej efektownem rozwiązaniem[2]). Sentymentalizm uderza w tym sonecie silniej, niż w poprzednich. Składa się na to pieszczotliwa apostrofa Laury do fiołków, miesiąca i kochanka oraz ulubiona przesada w zewnętrznych objawach miłości, która wyraża się w tem, że kochanek stale klęczy przed bogdanką[3]).

Sonet VII, będący przeróbką sonetu 89 Petrarki[4]), opiera się na ulubionym motywie sentymentalnej poezji, którym jest oglądanie miejsc, zawierających wspomnienia minionej miłości i drobiazgów z nią związanych.

Sonet X p. t. *Błogosławieństwo*, będący również przeróbką z Petrarki (son. 47), ale już wierniejszą niż poprzedni, obfituje w liczne wyrazy zdrobniałe. „Sentymentalnym pietyzmem“ zbliża się do sonetu VII. Błogosławieństwo poety nie zwraca się bezpośrednio ku ukochanej, ale kieruje się ku wyobrażeniom i fetyszom, z których spłynęło uczucie ku Laurze, (amorek, piosnka, pióro, pierś), i ku skojarzonym z miłością przedstawieniom drugorzędnym (czas, miejsce). Przez pogodne, niemal żartobliwe traktowanie miłości, a nadewszystko przez wprowadzenie amorka, patrona miłości, operującego przemyślnie groźnym łuczkiem, wchodzi ten sonet w pokrewieństwo z genre'em anakreontyku, oddala się zaś od tradycji poważnego erotyku sentymentalnego.

Wyrazem autoobserwacji wzruszeń, wywołanych cierpieniem miłosnem, które wzmagają się w oddaleniu od przedmiotu uczuć, by się uspokoić w jego bliskości, jest sonet II. Przypomina on pod tym względem listy i wyznania bohaterów romansu sentymentalnego. Podobnie jak oni, tak i tutaj nieszczęśliwy kochanek przyznaje się do złorzeczeń, rzuca-

[1]) Tretiak, tamże.

[2]) Tamże.

[3]) W warjancie (ob. album Moszyńskiego) kochanek siedzi u nóg ukochanej.

[4]) Tretiak, tamże.

nych na „okrucieństwo“ kochanki, o którem zapomina później, gdy ją znów zobaczy.

Gwałtowne szamotanie się uczuć, które występuje w tym sonecie, zbliża go do IV części „Dziadów“, z tą jednak różnicą, że tam czytelnik zdaje sobie z burzy uczuć sprawę bezpośrednio na podstawie spowiedzi Gustawa, tu dochodzi do jej stwierdzenia na podstawie sentymentalnych autoobserwacyj poety. Z IV cz. *Dziadów*, a zwłaszcza z *Upiorem* łączą ten sonet krótkie wzmianki o osobach trzecich, z których powodu kochanek musiał gwałt zadawać swoim uczuciom i panować nad niemi w obecności świadków.

Gdy w omówionych dotąd sonetach, wzorowanych i oryginalnych, skąpo pojawiały się reminiscencje sentymentalizmu w indywidualizacji motywów i środków artystycznych, to w wybitnym stopniu występują one w naśladowaniu XIV Canzony Petrarki (z datą: Ostafiewo 1827).

A więc sławi poeta wodę, w której kochanka się kąpała, zostawiając odbicie obrazu w fali (por. sonet *Do Niemna)*, oraz wychwala miejsca, w których ona przebywała. Wprowadza żale nieszczęśliwego kochanka, umierającego z powodu cierpień miłosnych, żale, zwrócone do kwiatków. Kochanek pragnie grobu w ustroni i spodziewa się łzawych narzekań nagrobnych nielitościwej kochanki. Przytacza ruch i mowę kwiatów, pośredników miłości i doprowadza swe marzenie do „uanielenia“ kochanki.

Szczegóły te, znane z tradycji sielankowo-elegijnej, spotykamy w utworze, wzorowanym na Petrarce. Oczywista niema w tem nic dziwnego, jeśli się zważy, że rodowód ich jest bardzo stary, bo wywodzący się nieraz z poezji klasycznej, starożytnej i humanistycznej.

W sonecie XI *Rezygnacja* nie czuje się tchnień sentymentalizmu, choć panuje w nim uczucie, ustosunkowane biernie wobec życia. Niema tu jednak roztkliwień i wielomówności uczuć; panuje nad całością ból głęboki, szczery i skupiony, o indywidualnem piętnie i indywidualnie umotywowany.

Jest ten sonet wyrazem niesłychanie intensywnego odprężenia się woli w kierunku pasywnej bolesności w miejsce aktywnego rwania się ku szczęściu. Przez tę właśnie intensywność odczuwania i zindywidualizowanie bolesności, która w porównaniu serca z opustoszałą świątynią uwydatnia ponurą grozę zniszczenia, jest „Rezygnacja“ lirykiem o dynamice romantycznej. I dlatego odcina się ona wyraźnie od grupy poprzednich sonetów erotycznych, ulegających jeszcze tradycji sentymentalizmu.

Utwory, poświęcone miłostkom odeskim, nie są dokumentem sentymentalizmu, choć zawierają cenne wyznania, dotyczące uczuciowości poety.

Nie unosiło się wprawdzie nad niemi tchnienie romantycznego idealizmu, które owiewało miłość do Maryli; rozciągłość duchowej ekspansji malała, zacieśniając się do sfery zmysłowych pieszczot i pożądań. Tkwił w nich jednak szczery żar namiętności — innej, bo zmysłowej, ale niemniej wyżywającej się w sferze objektu, gdy u granic egzotycznego Wschodu rozkołysała się bujna, żywiołowa natura poety...

W utworach erotycznych tej grupy zrzadka przebłyskuje wyznanie, rozświetlające głębie uczuć. I tak wydobywa się ono w zwrotce trzeciej sonetu XII w słowach:

Lubię rozkosz, lecz zwodzić nadto jestem dumny.
Tyś dziecko, mnie namiętne przepaliły bole;
Tyś szczęśliwa, twe miejsce w biesiadników kole.

Wtedy wspomnienie przeszłości odpędza czekającą kochanka rozkosz i wprowadza go w stan sentymentalnego rozrzewnienia o akordach „poezji grobów“:

Moje (sc. miejsce), gdzie przeszłości cmentarze i trumny...
Młody bluszczu, zielone obwijaj topole,
Zostaw cierniom grobowe otaczać kolumny.

Podobnie i w sonecie XIII wspomnienie „niebianki“ wprowadza na chwilę w zwrotce 3 łzawość i żalne nastroje.

W XIV sonecie obiecuje poeta-grzesznik „łzami oblewać ołtarze“, ale zarazem powiada:

Nie będę mojej żebrać przebaczenia zbrodni;
Tylko niech mnie Bóg twoją zgryzotą nie karze!

Jest to pozostałość po dawnej sofisterji miłosnej w poezji sentymentalnej.

W innem miejscu, w elegji „Do D . . . D . . .“, wpada wielbiciel w sentymentalną autoobserwację i wyrzuty nieczułości w słowach:

Myśli me na torturach, w uczuciach mych burza:
To mi gniew serce miota i czoło zachmurza,
To mię smutek w ponure zadumanie wtrąca,
To nagle oczy zaćmi żalu łza gorąca.
Ty albo od mych gniewów uciekasz ze wstrętem,
Albo lękasz się nudy z żałośnym natrętem . . .

Podobnie jak w sonecie XII, otwiera i tu perspektywę na stan swojej duszy:

Ty mię nie znasz! Namiętność zaćmiła me lice:
Ale spójrzyj w głąb duszy! Tam znajdziesz skarbnice
Czułości, poświęcenia, łagodnej dobroci,
I wyobraźni, która ziemską dolę złoci.
Dziś ich nie możesz dojrzeć . . . Wszak i na dnie fali,
Kiedy ją wicher zmięsza, kiedy piorun pali:
Czyż widać kraśne konchy, perłowe jagody? . . .
Nim mię osądzisz, czekaj słońca i pogody!
O! gdybym zyskał pewność, że jestem kochany,
Gdybym z serca na chwilę wygnał bojaźń zmiany,
Którą mię straszy nieraz doświadczana zdrada!
O! niech będę szczęśliwym, będziesz ze mnie rada! . . .

Poeta zdaje sobie sprawę z różnicy między dawną a nową miłością, ale czuje się zdolnym jeszcze do tej nowej namiętności, gdy go ciepło uczuć otoczy.

I tej nowej, aktywnej namiętności poświęcona jest reszta erotycznych utworów odeskich.

Raz są one żartobliwe, nieomal satyryczne, to znów płoną „wszeteczną“ namiętnością, innym razem odzywają się tonem silnej goryczy po doznanych zawodach, słowem są wyrazem upojeń zmysłowych młodego romantyka.

Bo że Mickiewicz wszedł już odważną stopą w królestwo romantycznej poezji, tego dowodem stały się *Sonety Krymskie*, w których stworzył arcydzieło realizmu romantycznego w stosunku do przyrody górskiej. W obliczu potężnych krajobrazów zdobył się piewca na równie potężny wyraz swych wrażeń, odbieranych bezpośrednio od przebogatej, a egzotycznej rzeczywistości zjawisk. Dynamiczność podniet wrażeniowych i odpowiadająca tejże postawa psychiczna, a nadewszystko aktywne, bezpośrednie ustosunkowanie się do materjału spostrzeżeniowego sprawiły, że o sentymentalizmie w „Sonetach krymskich“ mówić niepodobna.

12. Konrad Wallenrod.

W r. 1828 ukazał się *Konrad Wallenrod.*

I stała się rzecz dziwna: ten poemat, którego matką chrzestną była postawiona przez romantyzm na piedestale życia idea narodowa, ta powieść litewska o mistrzu krzyżackim, który przywdział na się szatę romantycznej grozy, ten twór męskiej dojrzałości artysty, który miał za sobą pozbawione nalotów sentymentalizmu „Sonety krymskie", był jednak pod wielu względami nawrotem do minionych już tradycyj sentymentalizmu.

Nie idzie tu o idyllizm *Wstępu*, w którym poeta snuje opowieść o miłości w przyrodzie, niepomnej na nienawiść ludów, i unaocznia uściski litewskiego chmielu z pruską topolą lub pieszczotliwe rozgwary słowików z obu stron Niemna. Idyllizm ten jest mistrzowskim środkiem artystycznym, który mocą kontrastu uwydatni grozę i pożogę wojenną.

Słabym refleksem tradycji jest porównanie księżyca z kochankiem, wylewającym w samotności łzy nad swym losem, lub wprowadzenie do pieśni o Wilji wzmianek o nieznanych na Litwie [1]), a ulubionych przez poezję sentymentalną kwiatach, jak narcyz i tulipan. Podobnie drobnym szczegółem jest nawet częste posługiwanie się echem, powtarzającem słowa ludzkie.

Na czoło zagadnienia wysuwa się w tym wypadku tylko psychologja stosunku Konrada do Aldony.

---

[1]) Zob. wydanie „Wallenroda" przez prof. Bruchnalskiego (Lwów, 1922, Z. N. im. Ossolińskich, str. 112), który oparł się na artykule Wł. Dybowskiego: *Rośliny litewskie w poezjach Adama Mickiewicza* („Kosmos" 1898).

Poemat swój nazwał Mickiewicz powieścią „z dziejów litewskich i pruskich". Historyczność jej pojął w duchu teorji romantycznej. I dlatego poświęcił niemało trudu dziełom, odnoszącym się do dziejów Litwy XIV w., z których w dobrej wierze starał się korzystać, aby podobnie jak w „Grażynie" stworzyć estetyczną iluzję historyczności.

Drogą tą poszedł niemal w całej pozaerotycznej sferze poematu.

Jeśli jednak można mówić o ahistorycyzmie w „Konradzie Wallenrodzie", to zarzut ten dotyczy sfery erotycznej dzieła.

O sentymentalizmie w „Wallenrodzie" pisano już niejednokrotnie [1]). Wywody niniejsze spróbują tę kwestję powtórnie rozważyć, z odmiennego nieco stanowiska, niż to czyniono dotychczas. Punktem wyjścia musi być w tym wypadku dokładna analiza erotyki w poemacie, względnie analiza psychiki bohaterów miłości.

Zacznijmy od Aldony.

Wcześnie żywić poczyna ta córa księcia Kiejstuta nieokreślone, sentymentalne tęsknoty. Wyznaje to w „Pieśni z wieży" w słowach:

Jeszcze w ojczyźnie cicho pędząc życie,
Nieraz w pośrodku towarzyszek grona
Za czemś tęskniłam i w z d y c h a ł a m s k r y c i e,
I czułam serca niespokojne bicie.
Nieraz z poziomej uciekałam łąki,
I na najwyższym stanąwszy pagórku,
Myśliłam sobie: Gdyby te skowronki
Ze skrzydeł swoich dały mi po piórku,
Poszłabym z nimi, i tylko z tej góry
Chciałabym jeden mały kwiat uszczyknąć,
Kwiat niezabudki, a potem za chmury
Lecieć wysoko! wysoko! — i zniknąć [2]) . . .

---

[1]) Por. bibljografja.

[2]) Na podobieństwo tych marzeń z monologiem Gustawa w I cz. „Dziadów" zwrócił uwagę prof. Kallenbach (*A. Mickiewicz*, wyd. 3, t. I), str. 376.

Niebawem tęsknota jej znajduje zaspokojenie w miłości Waltera. Człowiek ten opowiada jej dziwy o obcych krajach, a Aldona unosi się nad zagranicznymi książętami, o których powiada, że są „czuli w miłości jak nasi pasterze".

Już w tem miejscu widzimy, że poeta stylizuje Aldonę na damę sentymentalną XVIII wieku, bo trudno tych „czułych pasterzy" umiejscowić wśród ostępów barbarzyńskiej Litwy z wieku XIV.

Najazd Krzyżaków sprawia, że szczęśliwe pożycie małżeńskie z Walterem kończy się rychło. Walter udaje się w świat daleki, by spełnić zamiar zemsty patrjotycznej. Gdy wreszcie staje się członkiem Zakonu, widzimy Aldonę w pobliżu Malborga w pustelniczej wieży. Staje przed nami nieszczęśliwa małżonka w tej szacie, którą tak niezwykle ongiś ukochała poezja sentymentalna, w szacie abnegacji wskutek nieszczęśliwej miłości, którą nosili w tradycji sentymentalnej pustelnicy, jak np. Edwin z Niemcewiczowskiej dumy[1]).

Cierpienie moralne Aldony wyraża się w rozpacznych jękach[2]), ciągłym płaczu i w bezkresnej fali westchnień, od których aż krata wieży rdzewieje:

Któż me westchnienia, kto me łzy policzy?
Czy już tak długie przepłakałam lata,
Czy tyle w piersiach i oczach goryczy,
Że od mych westchnień p o r d z a w i a ł a k r a t a?
. . . . . .
Jest wieczny ogień w zamku Swentoroga,
Ten ogień żywią pobożne kapłany;
Jest wieczne źródło na górze Mendoga,
To źródło żywią śniegi i tumany:
N i k t m o i c h w e s t c h n i e ń i ł e z n i e p o d s y c a,
A dotąd boli serce i źrenica.

---

[1]) Jedną z warjacyj tego motywu są śluby kobiety po stracie męża lub kochanka, że nigdy zamąż nie wyjdzie i życie przepędzi w pietyzmie dla zmarłego.

[2]) Por.: Mych jęków nie śmie podsłuchać wędrowiec.—Z wieży słychać tylko jęki.

I niby pasterka z idylli, podpatrująca kochanka, wyobraża sobie Aldona odszukanie oblubieńca, któremu podsuwa sentymentalne upodobania:

Ty, wiem, że lubisz samotne przechadzki!
Myśliłam sobie: on może z wieczora
Wybieży zdala od swych towarzyszy,
P o m ó w i ć z w i a t r e m i z f a l ą j e z i o r a,
Pomyśli o mnie i głos mój usłyszy...

Po odnalezieniu ukochanego najwyższą radością Aldony jest rozmiłowanie się w wspomnieniach i przeświadczenie, że może odtąd razem z lubym płakać:

Dziś, ile szczęścia! Dziś możemy razem —
Razem zapłakać...

Nie żyje ona odtąd nadzieją powtórnych chwil szczęścia małżeńskiego, choć z tego nie pozwoliłby jej zrezygnować normalny instynkt kobiety, dla której szczęśliwa miłość jest nie dającą się wydrzeć sferą radości ziemskiej. Nie, ona odnajduje Konrada, by z nim wspólnie płakać i wspólnie umierać:

Dwoje nas tylko na ogromnej ziemi,
Na morzach piasku dwie rosy kropelki;
Że lada wietrzyk, z ziemnego padołu
Znikniem na zawsze: ach gińmyż pospołu!
Nie na to przyszłam, ażeby cię dręczyć;
. . . . . .
.....czyż nie wolno żądać,
Gdy mam ż y j ą c a z a k o p a ć s i ę w g r o b i e,
Abym cię mogła raz jeszcze oglądać,
Abym przynajmniej u m a r ł a przy tobie?...

Konrad spełnia zemstę na Krzyżakach. Odpada tedy przyczyna rozłąki, bo w wolnej ojczyźnie mają oboje możność powetowania sobie przebytych cierpień i trudów.

Aldona odrzuca jednak myśl opuszczenia obopólnej klatki duchowej, choć wie, że Konradowi może grozić śmierć, jeśli nie podejmie inicjatywy — choć dowiaduje się, że jej luby ma niezłomną wolę przedostania się do ojczyzny. Powodem tej odmowy są nietyle jej ślubowania, ile raczej obawa

przed rozczarowaniem wzajemnem na widok wyrytych w ich obliczu skaz wskutek doznanych przejść życiowych.

Czy zatem przemawia przez nią próżność kobieca, obawiająca się spłoszenia miłości brakiem wdzięków, dawno już wygasłych?

Nie, boć przecież oboje tyle już przeżyli i są już w tym wieku, kiedy miłość małżonków, aczkolwiek głęboka, naogół nie szuka już wdzięków młodocianych u osoby ukochanej, ale jest raczej serdecznem przywiązaniem, opartem na długoletnim związku obopólnych losów.

Źródło tej odmowy tkwi w czem innem. W sentymentalnej emocjonalności Aldony. Widzieliśmy, że Aldona odszukała męża, by się z nim nie rozłączyć, lecz wspólnie płakać i umierać.

I teraz zrozumiemy, dlaczego nie pragnie powtórnego połączenia się z kochankiem, dlaczego nie chce go nawet widzieć zbliska.

Nie odczuwa ona potrzeby realnego wyżycia się miłości, co więcej, niezdolna jest nawet wyobrazić sobie czegoś innego, jak tylko roztkliwianie się obojga i powolne zamieranie. Przedmiotem uczuć w tej sentymentalnej kobiecie jest wspomnienie dawnego kochanka, oderwane już od realności żyjącej osoby: Aldona broni się przed tem, by jej ten przedmiot odebrano, a dano inny, realny, lecz obcy. Jej wystarczy całkowicie odbierać podniety do dalszych wzruszeń egocentrycznych, którą to rolę spełniają odwiedziny niewidzialnego Konrada u stóp wieży.

Dotknięta stratą Konrada-młodzieńca, pragnie Aldona ten stan straty i rozłączenia utrzymać, bo w przeciwnym razie pozbawiłaby siebie tych wspomnień i marzeń i wzruszeń i jęków i płaczów i westchnień, które przez lata wypieściła i wypielęgnowała. One stały się ośrodkiem jej życia emocjonalnego, gdyby ich zabrakło, powstałaby pustka w jej duszy nie do zastąpienia.

Dlatego z następującą perswazją zwraca się do Alfa:

Alfie, nam lepiej takiemi pozostać,
Jakiemi dawniej byliśmy, jakiemi
Złączym się znowu, — ale nie na ziemi!

Doliny piękne zostawmy szczęśliwym:
Ja lubię moję kamienną zaciszę,
Mnie dosyć szczęścia, gdy cię widzę żywym,
Gdy miły głos twój co wieczora słyszę.
I w tej zaciszy można, Alfie drogi,
Możnaby wszystkie cierpienia osłodzić,
Porzuć już zdrady, mordy i pożogi,
Staraj się częściej i raniej przychodzić.

Tak też chce życie spędzić aż do końca i to w takiem otoczeniu, któreby przynosiło zadowolenie dla jej „sentymentalnego pietyzmu". Stąd pragnie dokoła siebie widzieć dzieci, dla których ma szczególny kult, jak się dowiadujemy z r. I:

I z pruskich wiosek, gdy zebrane dzieci
Igrają w wieczór u bliskiej dąbrowy,
Natenczas z okna coś białego świeci,
Jak gdyby promyk wschodzącej jutrzenki:
Czy to jej włosa pukiel bursztynowy,
Czyli to połysk drobnej, śnieżnej ręki,
Błogosławiącej niewiniątek głowy...

Domysł ten sprawdza się w *Pożegnaniu*. Oto prośba, z którą zwraca się do Alfa, pragnąc urozmaicić sobie przyszłe dumania aż do śmierci:

Gdybyś — posłuchaj — w około równiny
Chłodnik podobny owemu zasadził,
I twoje wierzby kochane sprowadził,
I kwiaty, nawet ów kamień z doliny;
Niech czasem dziatki z poblizkiego sioła
Bawią się między ojczystemi drzewy,
Ojczyste w wianek uplatają zioła,
Niechaj litewskie powtarzają śpiewy —
Piosnka ojczysta pomaga dumaniu,
I sny sprowadza o Litwie i tobie;
A potem, potem, po mojem skonaniu,
Niech przyśpiewują i na Alfa grobie...

Kult dla dzieci-niewiniątek wiąże się tu z pietyzmem dla scenerji minionego szczęścia, objawiającym się w fetyszyzmie sentymentalnym. Dlatego wymienia Aldona przedmioty, które mają być przeniesione na nowe miejsce pobytu (wierzby kochane, kwiaty, kamień z doliny). Pragnie też, by przed jej okiem stworzono sytuację krajobrazową podobną całkowicie do tej, która jest przedmiotem jej pietyzmu, i dlatego prosi Alfa, by wokoło równiny zasadził chłodnik, całkiem podobny do litewskiego [1]).

Stąd nie wydaje się dziwnem, że Aldona boi się wszelkiej zmiany swego dotychczasowego stanu. Kiedy Alf zjawia się w porze, w której nigdy nie przychodził, kiedy ta niespodzianka mogła nasunąć przypuszczenie, że zaszedł jakiś ważny wypadek, Aldona nie objawia pod tym względem żadnej ciekawości, lecz myśli tylko o tem, żeby się Alfa jak najprędzej pozbyć — bo lęk czuje przed zmianą w swem położeniu.

I wobec wiadomości, że mężowi śmierć grozi, pozostaje bierną. Tak się już z tą myślą zrosła, tak dalece odpowiada to jej marzeniom o wspólnym zgonie, sentymentalnemu jej rozkochaniu się w śmierci, że na energiczną inicjatywę i reakcję zdobyć się nie potrafi. To też efektem śmierci obojga kochanków kończy się powieść.

Przejdźmy teraz na chwilę do psychologizacji Konrada.

Nie ulega żadnej wątpliwości, że Konrad-mściciel, który przez lata całe wytrwale i nieubłaganie dąży do celu, stawiając sobie jako wzór Almanzora z *Alpuhary*, jest w pozaerotycznej sferze życia przedstawicielem emocjonalności namiętnej, dynamicznej, słowem romantycznej typu byronicznego [2]).

---

[1]) Jest to znane upodobanie „obyczajowości sentymentalnej", por. w *Halinie i Firleju* pokój po zmarłej, ogród Firleja (zob. przypisek na str. 66.)

[2]) Powiedzenie to nie oznacza wcale, jakoby Konrad Wallenrod był kreacją byroniczną. Idzie o typ emocjonalności, nie o jej indywidualizację w związku z danym kierunkiem.

W tym też duchu charakteryzuje swego bohatera sam poeta bezpośrednio w rozdziale I, a w rozdziale VI pośrednio.

Kiedy jednak w duszę Wielkiego Mistrza uderza fala wspomnień o dawnej miłości, uczucie jego przybiera formę sentymentalną. Widoczne jest to już w jego odpowiedzi na *Pieśń z wieży*, kiedy wygłasza patetyczną tyradę o łzie:

. . . . . Śpiewaj i przeklinaj!
Niechaj łza straszna, co głazy przecieka,
Nie ginie darmo; zdejmę szyszak z głowy,
Tu niechaj spadnie, niech mi pali czoło;
Tu niechaj spadnie, jam cierpieć gotowy.

Nadewszystko zaś zarysowują się w nim znamiona sentymentalnych kochanków po powrocie z Litwy. Ich wzorem wygłasza opowieść o odwiedzinach w ojczystym zakątku i o dawnych świadkach minionego szczęścia. Odwiedzinom tym, jak widać z jego opowiadania, towarzyszyły łzawość i egzaltacja:

Biegę do owej, do naszej doliny:
Wszystko jak dawniej! też laski, te kwiaty;
Wszystko jak było owego wieczora,
Gdyśmy dolinę żegnali przed laty:
Ach! mnie się zdało, że to było wczora!
Kamień, pamiętasz ów kamień wyniosły,
Co niegdyś naszych przechadzek był celem?
Stoi dotychczas, tylko mchem zarosły.
Ledwiem go dostrzegł osłoniony zielem.
Wyrwałem zielska, o b m y ł e m g o ł z a m i:
Siedzenie w darni, gdzie po letnim znoju
Lubiłaś spocząć między jaworami;
Źródło, gdziem szukał dla ciebie napoju:
Jam wszystko znalazł, obejrzał, obchodził,
Nawet twój mały chłodnik zostawiono,
Com go suchemi wierzbami ogrodził.
Te suche wierzby, jaki cud, Aldono!
Dawniej mą ręką wbite w piasek suchy,
Dziś ich nie poznasz, dzisiaj, piękne drzewa.
I liście na nich wiosenne powiewa,

I młodych kwiatów unoszą się puchy!
Ach, na ten widok pociecha nieznana,
Przeczucie szczęścia serce ożywiło;
C a ł u j ą c wierzby padłem na kolana.

Szczęście przyszłe wyobraża sobie jako idyllę sentymentalną:

. . . . . w środku cichej, pasterskiej zagrody,
Na twojem ręku, u twojego łona,
Zapomnę, że są na świecie narody.
Że jest świat jakiś — będziem żyć dla siebie! . . .

Nawet w chwili, gdy wie, że śmierć nań czyha, jedynem jego pragnieniem jest posiadanie fetyszów miłosnych, w czem jego upodobania sentymentalne dochodzą do kulminacyjnego punktu, stawiając go w rzędzie takich bohaterów romansowych, jak Adolf z powieści Kropińskiego:

Wiesz o co proszę? . . . Zrzuć jaką gałązkę . . .
Nie, kwiatów nie masz: więc nitkę z odzieży,
Albo z twojego warkocza zawiązkę,
Albo kamyczek ze ścian twojej wieży.
Chcę dzisiaj, — jutra nie każdemu dożyć —
Chcę na pamiątkę mieć jaki dar świeży,
Który dziś jeszcze był na twojem łonie,
Na którym jeszcze świeża łezka płonie;
Chcę go przed śmiercią na mem sercu złożyć,
Chcę go ostatnim pożegnać wyrazem . . .

Ta łzawość towarzyszy mu nawet wśrod grozy przedśmiertnej, gdy tylko myśli o lubej. Oto, co czyni po zażyciu trucizny:

Na poręcz okna A l f z e ł z a m i p a d a,
I długo, długo ku wieży poglądał,
Jak gdyby jeszcze napatrzeć się żądał
Miłym widokom, które wnet postrada.

Z przeprowadzonej analizy wynika, jak silnie oddziałała tradycja sentymentalizmu na psychologizację bohaterskiej

pary. Wpływ jej sięgał jeszcze dalej. Toż w najbardziej sentymentalnej partji poematu, mianowicie w rozmowie kochanków w związku z „Pieśnią z wieży", obfituje technika rozpamiętywań i wylewów uczuciowych na temat stosunku obojga w tak charakterystyczne dla poezji sentymentalnej przeskoki od słów czułych do gwałtownych wyrzutów i tonu gniewnego, by znów opadać na poziom dawnej czułości.

Jakie skutki w estetycznem odczuwaniu dzieła pociąga psychologizacją Konrada i Aldony w duchu emocjonalności sentymentalnej?

Stylizacja Aldony-kochanki według modelu dla damy sentymentalnej na przełomie wieku XVIII i XIX osłabia iluzję estetyczną, którą ma zostawić w naszej świadomości kulturalnej kreacja córki księcia litewskiego z wieku XIV, panującego w okresie izolacji Litwy od wpływów towarzyskich Zachodu. Zespolenie zaś w osobie Konrada demoniczności, namiętnej, dynamicznej uczuciowości w pozaerotycznej sferze życia z znamionami sentymentalnego kochanka jest dysonansem w zharmonizowaniu cech indywidualnych w jedną osobowość.

Jeżeli zaś krytyka naukowa próbowała bronić ingrendjencyj sentymentalizmu w „Konradzie Wallenrodzie", broniąc konstrukcyjnego motywu miłości ku kobiecie, jest to nienależyte postawienie sprawy. Dysharmonji bowiem w odczuwaniu estetycznem nie wprowadza jeszcze to, że miłość ku kobiecie jest jednym z czynników akcji, ani też to, że miłość odgrywa wielką rolę w życiu ludzi z Litwy wieku XIV. Natomiast wprowadza już dysharmonję fakt, iż miłość ujawnia się w formie sentymentalnej, że jest stylizowana na modłę „epoki sentymentalnej", że psychice wielkiego mistrza odbiera piętno artystycznego „posągu z jednej bryły".

Nie ma słuszności prof. Tarnowski, twierdząc, że gdyby kreacja Aldony była bardziej uzgodnioną z tłem dziejowem, to córa Kiejstuta musiałaby chyba chodzić w kożuchu i by-

łaby mniej poetyczną[1]). W „Konradzie Wallenrodzie“, który jest powieścią poetycką, nie utworem scenicznym, kwestja historycyzmu dotyczy przedewszystkiem psychologji, a nie kostjumologji. Nie straciły zupełnie poetyczności postacie kobiece Sienkiewicza w rodzaju Jagienki z *Krzyżaków* dlatego, że nie są sentymentalne, a przecież żyją one już w czasie wyższego poziomu kulturalnego, niż Aldona z „Wallenroda“.

Nie, słuszność miał Słowacki, kiedy, zwracając się do „autora Irydjona“, pisał w przedmowie do *Lilli Wenedy*, o wołaniach mar z przeszłości:

„Serca nasze były zdrowe i ciała, w mowie naszej nie było niespodziewanych concetti, choć córki królewskie, nie wzdychałyśmy do księżyca... mów o nas prosto i z krzykiem“!...

Sentymentalizm w „Wallenrodzie“ nie miał źródła w *Korsarzu* Byrona, który był dla Mickiewicza najbliższym pierwowzorem w zespoleniu wątku patrjotycznego z erotycznym, ale tylko w osobistych warunkach twórcy „Dziadów“.

Świadczy o tem najdowodniej zestawienie z poematem angielskim. Po prawdzie jest odrobina sentymentalizmu w uczuciowości Medory, kochanki Korsarza, zwłaszcza widać to z ulubionej ballady, którą śpiewa. Sentymentalizm ten nie przekracza jednak granic znanej u zakochanych kobiet czułości, nie przeradza się w chorobliwą egzaltację i płaczliwość, jak u Aldony. Medora naprawdę po kobiecemu nie lubi niebezpiecznych wypraw kochanka, które oddalają go od niej i grożą mu śmiercią. W przeciwieństwie do Aldony jest właśnie Medora tą, która snuje plany nowego, szczęśliwego życia:

Masz dosyć skarbów — ach! więcej niż trzeba;
Znajdziem kraj milszy, pogodniejsze nieba,

---

[1]) Por. *Jeszcze cokolwiek o Wallenrodzie* (Pam. Tow. im. Mickiewicza, t. II).

Pójdźmy! — O siebie wiesz, że się nie boję
Lecz twoje szczęście — lecz ach! życie twoje [1])!...

---

[1]) Ciekawy jest opis reakcji psychicznej u Medory na wiadomość o prawdopodobnej śmierci kochanka. Poezja sentymentalna przedstawiała silne reakcje psychiczne jako natychmiastowe omdlenie, śmierć i t. p., czyli zapomocą efektu, polegającego na braku hartu i odporności duchowej. Przeciwnie, tutaj efekt polega na podkreśleniu stosunkowej mocy ducha względem silnego ciosu; później dopiero spłaca ta odporność daninę wrodzonemu u człowieka wyczerpaniu po zbyt potężnych wstrząśnieniach.

Oto, jak Medora przyjmuje wiadomość:

Ona nie pyta — ona wszystko zgadła,
Jednak nie blednie, nie drży, nie upadła.
W dziewiczej piersi wielkie czucia żyły,
Dotąd swej własnej nieświadome siły.
Póki nadzieja — bała się, płakała;
Straciwszy wszystko — czułość skamieniała.
Kto wszystko stracił, bać się nie ma o co!
Nadludzkie męstwo! jakie w sercach ludzi
Szał chyba tylko, albo męstwo budzi!

Następnie wypytuje się, gdzie luby został pochowany, a potem:

Nie słucha więcej — wieści przeraźliwej
Nie zniosło serce: przytomność i siła
Razem krzepnącą duszę opuściła.
Chwieje się, padła i nawpół umarłą odnoszą.

Krzyk śmiertelny Aldony po zgonie Konrada, który ma być naśladownictwem krzyku Paryzyny, bohaterki tytułowej innego poematu Byrona, różni się pod tym samym względem od pierwowzoru. Okrzyk i domniemana śmierć Aldony po zgonie Konrada są momentalną, bezpośrednią reakcją, co więcej nawet do pewnego stopnia mechaniczną z powodu znaków porozumiewawczych. Jest to zatem efekt stosowany głównie w poezji sentymentalnej. Natomiast w *Paryzynie* przyczyną rozpacznego krzyku bohaterki jest świadomość o dokonanej na kochanku egzekucji, nie jest on natomiast momentalnem, mechanicznem następstwem. O ile w „Wallenrodzie“ poeta podsuwa czytelnikowi myśl, że krzyk Aldony uszedł wraz z jej życiem, o tyle w „Paryzynie“ Byron zaznacza wyraźnie, że boha-

A już całkiem niema tonów sentymentalizmu w miłości korsarza: brak w niej roztkliwień i rozżaleń, lecz znać zdecydowaną, męską wolę i głębię uczucia. Dowodem tego jest pożegnanie z Medorą, w którem tak przemawia:

Zawierz miłości i Konrada słowu.
Wrócę, i rychło; lecz teraz już chyża
Chwila rozstania na skrzydłach się zbliża.
Gdzie? poco jadę? — szkoda chwil na słowa,
Gdy je ma skończyć najgorsze: bądź zdrowa!
Odkryłbym jednak, lecz już czas zbyt drogi,
Nie bój się! wcale nie straszne są wrogi!

Słyszysz dźwięk trąbki? — ha! łódź już gotowa. —
Jeden wzrok, uścisk! — raz jeszcze! — bądź zdrowa!

Nie zatrzymuje go rozpacz kochanki; męska wola potrafi się przezwyciężyć:

Dreszcz przebiegł serce: — uczuł, że dla niego
Prócz niej na świecie niema nic miłego.
Dotknął ust, zimne; — spotkał wzrok, wpół zgasły.
Zwrócił się nagle — drzwi z łoskotem trzasły.

Nasuwa się teraz pytanie, dlaczego Mickiewicz, wprowadzając do poematu wątek erotyczny, zindywidualizował go w duchu uczuciowości sentymentalnej, choć nie harmonizowało to ani z tłem dziejowem, ani z postacią bohatera, skoro pod tym względem nie znalazł poeta przykładu w „Korsarzu“ Byrona, gdzie spotkał analogiczną parę kochanków.

W tej mierze wydaje się najbardziej prawdopodobnym jeden z domysłów prof. Nehringa [1]), który dla ścisłości lepiej przytoczyć dosłownie:

---

terka żyje po okropnym wykrzyku, tylko dodaje, iż prawdopodobnie to życie niedługo odtąd trwało, choć dalsze jej losy i rodzaj śmierci są nieznane.

[1]) *O kierunkach nowszej literatury polskiej* (Bibl. Warsz. 1882, II, str. 358).

„W myśli Mickiewicza Wallenrod brał na się rolę Gustawa z „Dziadów"; obydwaj byli trawieni tęsknotą za minioną, szczęśliwą przeszłością. Tak Gustaw, jak Konrad Wallenrod żyją wspomnieniem straconego szczęścia i błagają o pamiątki. Jeden i drugi są nieszczęśliwymi kochankami (?) i w tem różnią się od bohaterów Byrona, ale też w tem widać indywidualność poety. Mickiewicz w kochającym Gustawie i Konradzie widział samego siebie i wspomnienie Maryli porywało go tak bardzo, że zapominał o mistrzu Konradzie, pomniąc tylko o sobie. Stąd ta sprzeczność w charakterze Konrada Wallenroda. Była to zresztą danina spłacona romantycznym (może raczej sentymentalnym? przyp. aut.) wieku aspiracjom: poeta wiedział, że publiczność go zrozumie i że westchnienie miłosne oddzieli od rzeczy głównej".

Obraz sentymentalnej Maryli narzucił się tedy poecie z całą siłą, gdy przyszło mu odmalować postać kobiety-kochanki z przed wieków. Od niego to pożyczył farb do nowego malowidła, choć malarską „szkołę sentymentalizmu" miał już pozą sobą. Atmosfera sentymentalizmu, spływająca z Aldony, owionęła także mściwego władcę Zakonu, tem bardziej, że uczucie miłości wzbudziło się w nim przedewszystkiem na tle wspomnienia o minionych czasach.

Przemoc wroga oddaliła Mickiewicza od Maryli, podobnie jak rozłączyła Alfa z Aldoną. Jeżeli kreacja Wallenroda powstała choć w części na obraz i podobieństwo jej twórcy, jeżeli miała być ona symbolem pewnych rozmyślań Mickiewicza o przygniatającej jego naród niewoli, to czyż byłoby dziwnem, gdyby w poetyckich „snach o potędze", o zwaleniu wrogiego jarzma mocą długo tajonej zemsty, ukazała się w marzeniu ta, z którą skojarzyła się jego praca filomacka dla ojczyzny?

Nie, nie byłoby wcale dziwnem, jeśliby poeta, wczuwając się w swej twórczej wizji w postać Konrada-mściciela, postawił obok siebie swą ukochaną w roli oblubienicy okrutnego mistrza, a zarazem nadobnej córy dzielnego Kiejstuta, przodka historycznej Litwy, podobnie jak ongiś opiewał córę Tuhana, pramatkę Wereszczaków.

---

13. Uwagi o Franciszku Karpińskim. — Zakończenie.

Problem sentymentalizmu u Mickiewicza w okresie przedpowstaniowym nie byłby wyczerpany, gdyby zabrakło rozprawy, która rzuca wiotki snop światła na poglądy krytyczne twórcy „Wallenroda". Mowa tu o luźnej i dorywczej notatce, którą poeta około roku 1828 lub 1829 rzucił na papier p. t. *Uwagi o Franciszku Karpińskim.*

Franciszek Karpiński był tym poetą z czasów minionych, dla którego z pośród całej plejady pisarzy sentymentalnych żywił Mickiewicz szczególny pietyzm, wyniesiony jeszcze z dzieciństwa. Znaną jest rzeczą, że nuta „Laury i Filona" (nie treść!) pobudziła jeszcze Adama-więźnia w celi bazyljańskiej do improwizacyj, że i później po latach złożył hołd tej piosence w wykładach o literaturze słowiańskiej. To też nie dziw, że w szkicu historyczno-literackim stara się, omawiając po kolei fazę galanckiej poezji pasterskiej, a następnie fazę sielanki gessnerowskiej, podkreślić przedewszystkiem u Karpińskiego to, w czem „poeta serca" przełamywał tradycję kosmopolitycznego sentymentalizmu, a ubocznie tylko wskazuje nawroty do tradycji sielankowej, uważając je za nieistotne dla charakterystyki jego talentu.

Oto interesujący w tej mierze wyimek:

> Stał się (sc. Karpiński) poetą swojego wieku i narodu, bo w jego pieniach ozwały się charakter i usposobienie współziomków. Nie umieszczał on scen swoich w wieku złotym,

ale poprostu na wsi. Aktorowie jego są ludzie zwyczajni, nam z usposobienia i charakteru podobni, ale poeta odmalował ich życie z jednej strony, to jest w stosunkach domowej zaciszy. Małe troski łagodne, namiętne (!) niewinne wiejskie zabawy stanowią tła i rysy sielanek polskich. Co do formy zewnętrznej, poeta wziął ją ze śpiewów gminnych, naginając budowę zwrotek wedle prawideł udoskonalonej wersyfikacji. Stąd pojąć można, dlaczego poezje Karpińskiego stały się tak popularne, każdy z nich przypominał sceny, które zdaje się, że kędyś oglądał, nawet rytm i śpiew były uchu znajome, tylko nieco upiększone, sielanki więc stworzone w stylu żywiołów narodowych, a ożywione wysokim talentem stały się śpiewami narodowemi. Prawda, że niekiedy Karpiński występował z tej ogólnej, skryślonej od nas idei, niekiedy zbyt zbliżał się ku urojonej wieku złotego sferze i bardzo często niepotrzebnie uświęcone zwyczajem imiona, ale teraz ledwie nieśmieszne Filonów i Menalków aktorom swoim nadawał. Wszystko to nas przekonywa, że ogólny charakter poezji swojej nie z góry sobie podług pewnych prawideł rozumowania nakryślił, ale raczej szczęśliwym instynktem odgadnął. I ledwie nie śmielibyśmy powiedzieć, że jeszcze oryginalniejszym i większym byłby pisarzem, gdyby mu wzory starożytne poezji pasterskiej albo zgoła nie były znajome, albo żeby o nich całkiem umiał zapomnieć.

Żeby ocenić należycie te słowa, które Mickiewicz pisał o Karpińskim w epoce „wzrostu romantycznego“, warto zestawić je z ich odpowiednikiem w epoce „dojrzałości romantycznej“.

Nieomal w lat 14 po napisaniu *Uwag*, w lekcji Wykładów o literaturze słowiańskiej z 19 kwietnia 1842 r. wyrazi poglądy pod względem zasadniczym o wiele odmienne.

Wprawdzie i wtedy podkreśli oryginalność Karpińskiego w wprowadzaniu charakterów i zdarzeń z „rzeczywistego życia wiejskiego“ różnie od tradycji. Wprawdzie i wtedy twierdzić będzie, że „w jego Tyrsysach i Korydonach widać najzupełniej mieszkańców wsi polskiej, szlachtę drobną zaściankową“ [1]).

[1]) Wykłady o literaturze słowiańskiej (wyd. zb. Merzbacha, Warsz. 1858), t. VIII. str. 92.

I nawet podobnie wielbić będzie doskonałość formy i gładkość wykończenia, odrębność zaś Karpińskiego na tle poematów polskich w. XVIII uwydatni, podkreślając jego wybitną, ortodoksyjną religijność [1]).

A jednak, choć przyzna, że „cała poezja Karpińskiego nosi na sobie cechę miejscowości krajowej i obecnego czasu“ [2]), to charakteryzując indywidualność „poety serca“, nazwie go tylko „Słowianinem z nad Dunaju, zabłąkanym pośród Polaków“ [3]). Co więcej, nie zaprzeczając wcale wybitnej roli, jaką odegrał Karpiński w literaturze narodów słowiańskich, odsądzi go jednak od miana poety narodowego:

> Mamyż go nazwać poetą narodowym? Tego tytułu nie możemy mu przyznać. Był on pobożny, religijny, wytrwały, jak w ogólności jest prosty lud polski; ale zdaje się nie pamiętać o tem, że tysiąc lat przeminęło nad tym ludem, że była Polska; że jej przeszłość wkładała obowiązek religijny i poetycki na potomka starego rodu Polaków. Darmożto przodkowie Karpińskiego panowali gminom słowiańskim, prowadzili je do boju? Godziłoż mu się bez wykroczenia przeciw tej przeszłości zamknąć się w cichej rezygnacji, która uchodzi kmiotkom, nie może zaś być darowana obywatelowi prawem nawet powołanemu do obrony kraju? Z tego względu Karpiński nie jest Polakiem [4]).

Podobny zarzut uczyni też Mickiewicz-romantyk w lekcji następnej temu poecie, którego uważał za kontynuatora poglądów „poety serca“, mianowicie K. Brodzińskiemu [5]):

> Nie ufał już w zapał, w entuzjazm narodu, ograniczył się zupełnie sferą artystyczną, zamierzył sobie być poetą narodowym, słowiańskim. Zstępując nawet w głąb Słowiaństwa, przeszedł w tem Karpińskiego, został Słowianinem naddunajskim. Z zamiłowaniem opiewa życie wiejskie, rolnicze, domowe, kreśli obrazy sielskie, naśladuje piosnki gminne; z niejaką bojaźnią pogląda na zjawiska w dziedzinie sztuki

---

[1]) Str. 94.
[2]) Tamże.
[3]) Tamże.
[4]) Str. 97.
[5]) Str. 107/108.

ówczesnej: lęka się mówić o Byronie, przeraża go myśl o wpływie, jaki ten genjusz potężny może wywrzeć na ognisty umysł Polaków. Chciałby on widzieć Polskę cichą, spokojną, oddaną rolnictwu. Odczarowany, strwożony, znękany widokiem ostatniego losu Napoleona, wyrzeka przeciw entuzjazmowi, potępia egzaltacją. Publiczność uwielbiała jego dzieła jako wyborne pod względem artystowskim; literaci cenili jego rozprawy pełne erudycji i nauki, obwołano go naczelnikiem szkoły, którą nie wiedziano jak nazwać i nacechowano imieniem romantycznej; ale masa narodu była głucha na głos Brodzińskiego, nie obudzał on w kraju najmniejszego wzruszenia, a wkrótce zupełnie opuszczony od czytelników, stał się przedmiotem pocisków młodzieży, wymierzonych czasem niesprawiedliwie.

Jakkolwiek widać z tego, że dla Mickiewicza-profesora sprawdzianem narodowego charakteru poezji była wtedy już nie sama ogólna psychologja narodowa twórczości, ale raczej idea patrjotyczna o znamionach aktywnego ustosunkowania się do bieżących zagadnień narodu, to jednak dopiero tutaj uwydatnia się w całej rozciągłości ta linja demarkacyjna, której nie znać jeszcze w „Uwagach“, może z powodu ich dorywczości. Dzieli ona wyraźnie dojrzałego romantyka, będącego rzecznikiem bojowego, namiętnego entuzjazmu patrjotycznego, od wyobrazicieli biernego, sentymentalnego „idyllizmu słowianofilskiego“, którym z perspektywy historycznej profesor literatur słowiańskich oddaje należyty szacunek, uważając ich jednak już za przeżytki w pochodzie cywilizacyjnym narodu, nawet u zarania wielkiej ery romantycznej.

* * *

Indywidualizacja wątku miłości w „Konradzie Wallenrodzie“ była ostatnim widomym śladem wnikania tchnień sentymentalizmu w twórczość przyszłego autora III cz. „Dziadów“. Ale zarazem wątek zemsty patrjotycznej stał się zaczynem nowej doby w poezji, dla której punktem przełomowym było powstanie listopadowe. Ono skierowało romantyzm polski na inne niż dotąd tory.

Romantyzm przestał być prądem wyłącznie literackim, zaprzątającym głowy estetyków i poetów, a stał się potężnym nurtem życia i umysłowości zbiorowej. Od chwili energetycznego wysiłku całego narodu, od momentu potężnego wezbrania jego mocy ku przetworzeniu rzeczywistości, musiał ten prąd dynamiki duchowej przeniknąć całe życie zbiorowe, by później w okresie niemocy względem przytłaczającej naród ponurej rzeczywistości rozwidnić nowe horyzonty i ukazać swe drugie oblicze duchowe, — oblicze mistyki.

Powstanie listopadowe hartuje dusze w ogniu gromkich wydarzeń dziejowych i stwarza w uczuciowej sferze ducha człowieczego marmurową tężyznę, odrzucając precz sztuczną czułostkowość i łzawość.

Gdy Mickiewicz pisał w sonetach odeskich, że go „namiętne przepaliły bole“, odzywa się jeszcze w jego poezji nuta sentymentalizmu.

W czasie przełomu duchowego, do którego impuls dała bojowa ekspansja społeczeństwa, nikną osady sentymentalizmu, wsączane dotąd przez lekturę i otoczenie.

To też, gdy z głębi duszy wydobędzie się nowe wyznanie, przemówi zeń potęga uczuć człowieka, co dużo cierpiał, ale z bólem swym już się nie pieści przed ludźmi, jeno roztapia go w potężnem uniesieniu religijnem przed dynamicznym, wzniosłym majestatem Stwórcy:

Gdy mię spokojnym zowią dzieci świata,
Burzliwą duszę kryję przed ich okiem,
I obojętna duma, jak mgły szata,
Wnętrzne pioruny pozłaca obłokiem;
I tylko w nocy — cicho na Twe łono
Wylewam burzę, we łzy roztopioną.

BIBLJOGRAFJA.

Skróty: PTM. Pamiętnik Towarz. Lit. im. Mickiewicza. PL. Pamiętnik Literacki. RWF. Rozprawy Akad. Umiej. w Krakowie, Wydz. Filologiczny. BW. Bibljoteka Warszawska. A. f. d. St. Archiv für das Studium der neueren Sprachen u. Litteraturen.

Uwaga: Dzieła oznaczone gwiazdką zostały uwzględnione w wyimkach, stojących w związku z kwestjami omawianemi w pracy.

I.

Sentymentalizm poza Polską; stosunek do romantyzmu.

A) O pojęciu sentymentalizmu.

Schiller F.: *Über naive und sentimentalische Dichtung* (w. t. 3. wyd. zb. Reclama, Lipsk).

Sentimentalité (artykuł w „Le grand dictionnaire" Larousse'a).

Sentymentalność (artykuł w Encyklopedji powsz. [starej] Orgelbranda).

Ewald O.: *Die Sentimentalen* (Österreichiche Rundschau, Wiedeń-Lipsk 1909, str. 116 i n.)

B) Poezja pastoralna.

Gosche R.: *Idyll und Dorfgeschichte im Altertum und Mittelalter* (Archiv für Litteraturgesch., t. I, 1870).

Netoliczka O.: *Schäferdichtung und Poetik im XVIII Jhd.* (Vierteljahrschrift für Litteraturgesch., t. II).

Rühle: *Das Schäferspiel im XVIII Jhd.* (dysert. Halle 1885).

Van Tieghem: *Les idylles de Gessner et le rêve pastoral dans le préromantisme européen* (Revue de la littérature comparée 1924, str. 41—72, 222—269).

C) Osjanizm.

Stern L.: *Die ossianischen Heldenlieder* (Ztschr. f. vergl. Litteraturgeschichte, t. VIII, 1895).

Van Tieghem: *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII siècle*, (Paryż 1921).

D) Powieść.

Waldberg M.: *Der empfindsame Roman in Frankreich* (dotąd t. I, do pocz. XVIII w.) (Strassburg-Berlin 1906).

Dibelius: *Englische Romankunst* (2 t. Berlin 1910; rozdz. o technice pow.).

Dunlop: *Geschichte der Prosadichtungen* (tłum. z ang. Fel. Liebrecht, Berlin 1851; rozdz. 11 i n.)

* Le Breton A.: *Le roman français au XVIII siècle* (Paryż 1908).

* Tenże: *Le roman français au XIX siècle*, (Paryż 1901).

E) Rousseau J. J. i „Nowa Heloiza".

Bouvier B.: *Rousseau* (wykłady publ. Genewa 1902).

Chuquet A.: *J. J. Rousseau*, (Paryż 1893).

Ducros: *J. J. Rousseau de Genève a l'Ermitage* (1713—1757), (Paryż 1910).

Höffding H.: *Rousseau u. seine Philosophie* (tłum. niem. Stuttgart 1897).

Lemaitre J.: *J. J. Rousseau* (Paryż, bez daty).

Mahrenholtz R.: *J. J. Rousseau, Leben, Geistesentwicklung und Hauptwerke*, (Lipsk 1889; rozdz. o „Nowej Heloizie").

Mann M.: *„Nowa Heloiza" J. J. Rousseau.* (RWF, t. 56, 1917).

Reinhold J.: *„Nowa Heloiza" na tle epoki* (B. W. 1910/IV).

Sakmann P. *Das Rousseauproblem und seine neuesten Lösungen* (A. f. d. St. 1913, zesz. 1—2) zawiera m. i. recenzje prac: Faguet E.: *Rousseau* (w dziele „Le XVIII siècle"). Lanson: *Rousseau* (w „Histoire de la litt. fr.") Bourguin: *Les deux tendances de R.* (A. f. d. St. 1912). Boutroux: *Remarques sur la philosophie de R.* (ibid. 1912). Höffding: *R. et la religion* (ibid. 1912). Benrubi J.: *R., Goethe u. Schiller* (ibid. 1912).

F) „Cierpienia Wertera" Goethego.

* Appell J. W.: *Werther u. seine Zeit* (3 wyd. Oldenburg 1882).

Wille J.: *Goethes „Werther" u. seine Zeit*, (eine psychiatrische Studie) (w wyd. Öffentliche Vorträge gehalten in der Schweiz, Bazyleja 1877).

Rod E.: *La crise sentimentale* (Revue de deux mondes 1895, og. zb. t. 131, str. 164 i n.).

G) Studja porównawcze.

Schmidt Erich: *Richardson, Rousseau u. Goethe* (Jena 1875).

H) Dramat.

Stiehler: *Das Iffland'sche Rührstück* (Hamburg-Lipsk 1898), (w wyd. „Theatralische Forschungen").

I) Dzieła ogólne.

* Goedecke K.: *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung* (2 i 3 wyd. Drezno-Lipsk-Berlin 1884), t. V—VII.

* *The Cambridge History of English Litterature* (t. X. Cambridge 1913).

* Faguet E.: *Le XVIII siècle* (Études litt., 9 wyd., Paryż 1892).

Hettner H.: *Litteraturgeschichte des XVIII Jhds.* (4 t., Brunszwik 1872, rozdz. o Sterne'ie, Youngu, Roussie, Goethem).

Mornet D.: *Le romantisme en France au XVIII siècle* (Paryż 1912).

Richter Helene: *Geschichte der englischen Romantik* (2 t. Halle 1911, z t. I wstęp o powieści ang. XVIII wieku; głównie rozdz. o poematach Osjana i o Youngu).

Beers: *The History of English romanticism in the XVIII century* (Londyn 1899, rozdz. o poematach Osjana, Youngu, Richardsonie).

Spasowicz Wł.: *Byron i niektórzy jego poprzednicy*, (w „Pismach", t. II, Petersburg 1892).

Brandes J.: *Die Hauptströmungen der Litteratur des XIX Jhd.*, (tłum. z duńsk. A. Stradtmann, 5 wyd., Lipsk 1897; rozdziały o „Nowej Heloizie", Werterze, René'm).

* Van Tieghem P.: *Le mouvement romantique* (Paryż 1912).

Tenże: *Le préromantisme*, (Paryż 1924).

* Barat Em.: *Le style poétique et la révolution romantique* (Paryż 1904).

Pellissier G.: *Le mouvement littéraire au XIX siècle* (9 wyd., Paryż 1912, tylko cz. I).

Wasylewski Stan.: *O miłości romantycznej* (rozdział I, Lwów, 1921).

Kleiner J.: *Romantyzm* (Studja z zakresu literatury i filozofji, Warszawa 1925, str. 103 nn.)

Tenże: *Wstęp do dziejów romantyzmu w Polsce* (wykłady na Uniw. lwowskim).

Chrzanowski I.: *Charakterystyka romantyzmu* (w ks. zb. „Z epoki romantyzmu", Kraków).

* Łempicki Z.: *Renesans, oświecenie, romantyzm* (Warszawa-Lwów 1923) [1]).

II.

Sentymentalizm w lit. polskiej i zaczątki romantyzmu.

A) Opracowania nowsze.

* Brückner Al.: *Dzieje literatury polskiej w zarysie* (2 t. Warszawa 1903).

* Chmielowski P.: *Historja literatury polskiej* (z t. 2 i 3, Warszawa 1900).

* Chrzanowski I.: *Historja literatury Polski niepodległej* (Warszawa).

* Pilat R.: *Historja poezji polskiej w. XVIII, czasów porozb. i Księstwa Warsz.*, (Lwów 1908).

* Tarnowski St.: *Historja literatury polskiej* (Kraków 1904, t. III i IV).

Bełcikowski A.: *Fr. Karpiński* („Ze studjów", Warsz. 1886, str. 354 i n.)

Zosel: *Sielanki Karpińskiego* (B. W. 1911/III).

Szyjkowski M.: *Gessneryzm w poezji polskiej* (R. W. F. t. 53).

Tenże: *E. Younga „Myśli nocne" w poezji polskiej* (R. W. F. t. 55).

Tenże: *Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza,* (R. W. F. t. 55).

Tenże: *Osjan w Polsce na tle genezy ruchu romantycznego* (R. W. F. t. 52).

Tenże: *Schiller w Polsce* (Kraków 1915; do Mickiewicza włącznie).

Tenże: *Myśl J. J. Rousseau w Polsce XVIII w.* (R. W. F. 1913), (rozdz. o wpływach lit.)

Tenże: *„Génie du christianisme" Chateaubrianda a prądy umysłowe w Polsce porozbiorowej,* (Przewodnik nauk. i lit. 1907; tylko o wpływie „René'go").

---

[1]) Już w czasie druku niniejszego studjum zwrócił mi uwagę Dr. J. B. Richter na książkę Maxa Wiesera: Der sentimentale Mensch gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystiker im XVIII Jhd. (Gotha-Stuttgart 1924).

Gubrynowicz Bron.: *Romans w Polsce za czasów St. Augusta* (Lwów 1904).

Wojciechowski K.: *Powieść w Polsce* (Encyklop. Ak. Um. t. XXI).

Chrzanowski I.: *Poezja za czasów St. Augusta* (tamże).

Tarnowski St.: *Romans polski w początku XIX w.*, (Przegląd pol. 1871, t. I, str. 171 i n.)

Kleiner J.: *Powieść Marji z Czartoryskich ks. Wirtemberskiej* (Przegląd Narod. 1920, zesz. grudn. i Studja z zakresu literatury i filozofji, Warszawa 1925).

Wojciechowski K.: *Wstęp do wydania „Malwiny" ks. Wirtemberskiej* (Bibl. Narod., ser. I, nr. 23).

Karpeles G.: *Goethe in Polen* (Berlin 1890).

Wojciechowski K.: *Werter w Polsce* (Lwów 1904 — wyd. drugie, Lwów 1925).

Dobrzycki St.: *Do „Wertera w Polsce"* (P. L. IV, str. 64 i n.)

Wojciechowski K.: *Przyczynek do dziejów reakcji przeciw wszechwładztwu uczucia po r. 1820* (P. L. IV, str. 273 i n.)

Górski Jan: *Ballada polska przed Mickiewiczem* (Prace hist.-lit., t. 13, Kraków).

Kleiner J.: *Przyczynki do dziejów romantyzmu w Polsce. I. Lewis i jego „Tales of wonder" jako źródło ballad Niemcewicza.* (P. L. XIX, str. 19 nn. i Studja z zakresu literatury i filozofji, Lwów 1925).

Grabowski T.: *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu* (Kraków 1918; od str. 171).

Tretiak J.: *O głównych kierunkach poezji polskiej XIX w.* („Szkice literackie", serja I, Kraków 1896, str. 63 i n.).

Sierzputowski T.: *Romantyzm polski, jego fazy, istota i skutki* (Lwów 1905).

Marrené W.: *Lud w poezji i powieści* (B. W. 1888/IV) [1]).

B) Pisma krytyczne dawniejsze (po r. 1840).

Brodziński K.: *O klasyczności i romantyczności* (wyd. Westa, Brody i wyd. Al. Łuckiego w Bibl. Narod.)

Kraszewski J. I.: *O polskich romansopisarzach* („Wizerunki i roztrząsania naukowe", Wilno 1836).

---

[1]) W czasie druku tej pracy poznałem nadto rozprawy Z. Ciechanowskiej: Echa „Wertera" w Polsce, (Przegląd Powszech. 1925) — oraz: Mickiewicz a Goethe. (P. L. 1924).

* Grabowski M.: *Literatura romansu w Polsce* („Literatura i krytyka" 2 t., Wilno 1840).

* Mochnacki M.: *O literaturze polskiej w. XIX* (2 wyd., Poznań 1845).

C) Czasopisma współczesne zaczątkom twórczości Mickiewicza,

uwzględnione w studjum niniejszem:

Dziennik Wileński, Tygodnik Wileński, Wiadomości Brukowe, Pamiętnik Warszawski, Astrea, Tygodnik Polski i Zagraniczny, Ćwiczenia Naukowe, Pszczółka Krakowska, Pszczółka Polska (Lwów), *Pamiętnik Lwowski, Pamiętnik Galicyjski.*

III.

Tło obyczajowe; rola kobiety.

* Dębicki Ludwik: *Puławy (1762—1830)* 4 t., (Lwów 1887 i n.).

Komarnicki Lucjan: *Studjum o rozwoju poczucia piękna w polskiej literaturze romantycznej — sztuka ogrodnicza w Polsce na przełomie XVIII i XIX w.* (Przegl. Hum. 1923, zesz. I i II.)

* Kaczkowski Zygmunt: *Kobieta w Polsce* (studjum hist.-obyczajowe 2 t., Petersburg 1895).

* Wójcicki K. Wł.: *Niewiasta polska w początkach naszego stulecia (1800—1830).* (Warszawa 1875).

Tenże: *Warszawa, jej życie umysłowe i ruch literacki w ciągu lat 30 (1800—1830)*, (B. W. 1878 II).

Nadto Wasylewski St.: *O miłości romantycznej* (patrz: dział I I.)

IV.

Mickiewicz i jego twórczość do r. 1830.

Poezja Filomatów (Arch. fil. cz. III, wyd. J. Czubek, Ak. Umiej., Kraków 1922).

Korespondencja Mickiewicza (4 t., wyd. 4, Paryż-Lwów 1880).

Chmielowski P.: *Adam Mickiewicz* (2 t., wyd. 2, Warszawa 1898; tu t. I).

Kallenbach J.. *Adam Mickiewicz* (2 t., wyd. 3, Lwów-Warszawa-Kraków 1923; tu t. I).

Mickiewicz Wład.: *Adam Mickiewicz, sa vie et son oeuvre* (12 wyd., Paryż 1888).

Szpotański St.: *Adam Mickiewicz i jego epoka T. I.: Racjonalizm i romantyzm* (Warszawa-Kraków 1921).

Chmielowski P.: *Estetyczno-krytyczne poglądy Mickiewicza* (P. T. M. II, III, V, VI).

Tenże: *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego* (wyd. 4, Kraków 1895).

Odyniec A. E.: *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie* (Warszawa 1884).

Tenże: *Listy z podróży* (4 t., 2 wyd., Warszawa 1884).

* Cybulski W.: *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX w.* (przeł. z niem. Fr. Dobrowolski, 2 t., Poznań 1870, o Mickiewiczu t. I, str. 86 i n.).

Kleiner J.: *A. Mickiewicz* (wykłady na Uniw. Lwowskim w r. ak. 1920/21, obejmujące młodość poety do ukończenia Uniwersytetu).

Tretiak J.: *Mickiewicz w Wilnie i Kownie* (3 t., Lwów 1884).

Tenże: *Młodość Mickiewicza* (2 t., Petersburg 1898).

Tenże. *Adam Mickiewicz w świetle nowych źródeł (1815—1821)* (Kraków 1917).

Szyjkowski M.: *Mickiewicz w świetle nieznanych pism.* (B. W. 1910/II).

Kridl M.: *Mickiewicz w świetle nieznanych pism.* (Rozpr. Tow. Nauk. Warsz. W. I, II 1910).

Kallenbach J.: *O nieznanych utworach młodzieńczych A. Mickiewicza* (P. L. VII).

Tenże: *Lata uniwersyteckie Mickiewicza* (B. W. 1910/II).

Tenże: *Mickiewicz w Kownie* (B. W. 1911/I).

Wierzbowski T.: *Mickiewicz w Wilnie i Kownie* (B. W. 1888/II).

Bruchnalski W.: *Niemcewicz-Mickiewicz* (P. L. II, III, IV, VI).

Kleiner J.: *Od kogo Świtezianka mickiewiczowska nauczyła się fortelów?* (Tyg. Il. 1925).

Dobrzycki St.: *Klasycyzm w „Odzie do młodości"* (P. L. II).

Kleiner J.: *„Oda do młodości"* (Ateneum Polskie, Lwów 1908, t. II, str. 86—97).

Chrzanowski I.: *Chleb macierzysty „Ody do młodości"* (Warszawa 1920).

Sinko T.: *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza* (Kraków 1923).

Górski K.: *Pogląd na świat młodego Mickiewicza (1815—1823)* Warszawa 1925.

Dziady.

Cybulski: *„Dziady“ Mickiewicza, krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu* (Poznań 1864).

Turczyński J.: *Rozbiór dzieł Mickiewicza* (zesz. III, Lwów 1873).

Tarnowski St.: *II i IV cz. „Dziadów“ Adama Mickiewicza.* (B. W. 1877/II, str. 185 i n.)

Kallenbach J.: *IV cz. „Dziadów“ Adama Mickiewicza* (Pam. Ak. Um. Wydz. Filolog. i Hist. fil., t. VII, 1889).

Matusiak Sz.: *O „Dziadach“ Mickiewicza* (Lwów 1903).

Chlebowski B.: *Idea, układ i artyzm „Dziadów“ kowieńskich*, (czasop. „Myśl Polska“ 1907 i odb.).

Konopnicka M.: *O I i II cz. Mickiewiczowskich „Dziadów“ słów kilka* (w książce: „Z roku Mickiewiczowskiego“, Warszawa 1900).

Bruchnałski W.: *Przyczynki do genezy „Dziadów“ wileńskich.* (P. L. 1910 i 1911).

Tenże: *Przyczynki do genezy Upiora i II cz. „Dziadów“* (Ks. pam. Uniw. lw. 1912).

Matkowski Z.: *Rousseau - Mickiewicz* („Dziady“ wileńskie a „Emil“, studjum porównawcze, R. W. F. 1910, str. 310 nn. i Studja literackie, wydał Juljusz Kleiner, Kraków 1924, Krak. Spółka Wydawn.)

Tenże: *Cervantes w Polsce*: *I Don Kichot a „Dziady“ wil.-kow.* (P. L. 1918 zesz. III i IV oraz Studja literackie, Kraków 1924).

Jankowski Wł.: *„Dziady“ Mickiewicza.* (Spr. dyr. szk. realn. w Śniatynie za r. 1910/11, Śniatyn 1911).

Biegeleisen H.: *Wstęp do wyd. „Dziadów“ wil.-kow.* (Lwów, 1921, Bibl. arcydzieł literatury nr. 25—26).

Petzold E.: *Ballada Mickiewicza a Goethego.* (Przew. nauk. i lit. 1910; o balladzie w t. zw. I cz. „Dziadów“).

Bełcikowski A.: *Gustaw i Werter* (w książce: „Ze studjów nad literaturą polską“, Warsz. 1886, str. 459 i n.)

Schnobrich E.: *„Dziady“ i „Werter“* (Bluszcz 1886 nr. 35, 37, 39).

Tretiak J.: *Dwie Zosie Mickiewicza* („Szkice lit.“, serja I. Kraków 1896, str. 299 i n.)

Bełza Wł.: *Maryla i jej stosunek do Mickiewicza* (Bibl. Powszechna, Złoczów, nr. 167).

Ostoja: *Lotta i Maryla* (ideały niewieście genjalnych poetów) (Księga pam. ku uczczeniu 100-ej rocznicy urodzin Mickiewicza. Warszawa, 2-gi t.)

Niemojewski A.: *Filozofja Mickiewicza. — Widma* (w książce: Dawność a Mickiewicz, Warszawa).

Borowy W.: *Zagadkowość w kompozycji „Dziadów“ i próba jej*

wyjaśnienia (Przegl. Współcz. 1922 i odb.) (zob. rec. Pigonia w Przegl. Warsz. 1922, nr. 12).

Bruchnalski W.: *Mickiewicza „Dziady" wileńskie wobec Chateaubrianda powieści „Atala" i „René"* (odb. z księgi pam. ku czci O. Balzera, Lwów 1925).

Grażyna.

Chlebowski B. *„Grażyna" i jej stosunek do „Jerozolimy Wyzwolonej" Tassa w przekładzie P. Kochanowskiego* (Ateneum 1885 III, str. 22 i n.)

Bruchnalski W.: *Wstęp do wyd. „Grażyny"* (Lwów 1922, Zakł. Nar. im. Ossolińskich).

Sonety.

Tretiak J.: *Mickiewicz w Odessie* (Szkice lit., ser. I, Kraków 1896, str. 110 i n.).

Konrad Wallenrod.

Mochnacki M.: Patrz dział II B.

Bełcikowski A.: *Konrad Wallenrod* („Ze studjów nad lit. pol." Warsz. 1886, str. 479 i n.)

Nehring Wł.: *O kierunkach nowszej literatury polskiej* (B. W. 1882 II, str. 358 i n.).

Spasowicz Wł.: *Konrad Wallenrod* (P. T. M. III str. 120—154).

Tarnowski St.: *Jeszcze cokolwiek o Wallenrodzie* (P. T. M. VI, str. 149 i n.)

Bruchnalski W.: *Wstęp do wydania „Konrada Wallenroda"* (Lwów 1922: Zakł. Nar. im. Ossolińskich).

* * *

Tekst Mickiewicza cytowano według wydań prof. Kallenbacha (Pisma, 7 t. Brody 1911 i Nieznane Pisma (1817—1823), Kraków 1910), tekst Roussa wedle wydania paryskiego z r. 1826.

PRZEGLĄD TREŚCI.

Str.

Przedmowa V

Część pierwsza. Pojęcie sentymentalizmu w historji literatury.

1. Wstęp.

Pojawienie się wyrazu *sentimental* w w. XVIII. — Sentymentalizm u Sterne'a. — Pojęcie poezji sentymentalnej u Schillera. — Brak ścisłej definicji pojęcia „sentymentalizm" w literaturze naukowej. — Sentymentalizm-terminem psychologicznym i historycznym. — Stosunek wzajemny obu. . . . . 1—3

2. Sentymentalizm jako termin psychologiczny.

Sentymentalizm jako jedna z form życia emocjonalnego. — Charakterystyka emocjonalności „impulsywnej" czyli „namiętnej". — Charakterystyka emocjonalności sentymentalnej. — Różnice między obu typami. — Tęsknota za „prymitywem". — „Pietyzm sentymentalny". — Czem różni się on od pietyzmu genjuszów? — Erotyka „impulsywna" a „sentymentalna". — Emocjonalność „mistyczna". — Ascetyzm uczuciowy. . . . 4—11

3. Sentymentalizm jako problem historji literatury.

Najczęstsze określenia sentymentalizmu w znaczeniu historyczno-kulturalnem. — Określenia te a teorja ewolucji w dziejach umysłowości. — Ilościowa, czy także jakościowa różnica między „sentymentalizmem" a „romantyzmem"? — Nieco o schematach w naszej świadomości kulturalnej. — Prymat, nie wszechwładztwo pierwiastków racjonalnych względnie irracjo-

Str.

nalnych. —„Reakcja uczuciowości“ już w w. XVII.—Fluktuacje w dziejach umysłowości. — Problem stosunku elementów emocjonalnych do intelektualnych w erze oświecenia. — Umysłowość oświecenia i jej cechy. — Wyraz ich: w krytyce literackiej, historjografji, literaturze pięknej. — Sentymentalizm jako ich korelat w sferze emocjonalnej. — Przykłady z obyczajowości XVIII w. — Zacieśnienie zakresu niniejszego studjum do zjawisk literackich . 12—15

4. Typowe objawy emocjonalności sentymentalnej w literaturze doby oświecenia.

A. Poezja pastoralna.

Rozwój poezji pastoralnej wypływem sentymentalnej tęsknoty za „prymitywem“. — Stylizowanie wsi. — Sielanka dworska. — Sielanka jako surogat liryki erotycznej. — Sielanka „naiwna“. — Papierowość kreacyj. — Tendencje rozwojowe sielanki pogessnerowskiej . . . . . 16—18

B. Angielska „poezja grobów“.

Noce Younga i Mac Phersona *Pieśni Osjana* jako typy tej poezji. — Dekoracja nocna. — Koncepcja ideowa „Nocy“. — Pesymizm youngowski a romantyczny. — Dydaktyzm; cześć dla rozumu. — Charakterystyka uczuciowości Younga. —Popularność „Nocy“ w dobie oświecenia; niechęć romantyków . . . . . 18—19

Pieśni Osjana. — Nowość: dzika przyroda północna. — Stosunek racjonalistów do przyrody. — Brak plastyki w obrazach przyrody osjanicznej. — „Pieśni Osjana“ wobec rutyny pseudoklasycznej. — Anachroniczny sentymentalizm bohaterów. — Mistyfikacja Mac Phersona a ahistorycyzm wieku oświecenia. — Świat nadzmysłowy bez znamion uczuciowości „mistycznej“. — Erotyka. — Motyw śmierci kochanków. — Kult grobów . . . . . 19—23

C. Romans psychologiczny.

Ewolucja romansu psychologicznego do *Nowej Heloizy* Roussa. — „Nowa Heloiza“ jako zjawisko przełomowe. — Odmienne niż u poprzedników stanowisko Roussa wobec problemu miłości w I części romansu. — Kolosalność i różnorod-

Str.

ność w obrazach przyrody. — Język miłości. — Pogłębienie analizy psychologicznej . . . . . 23—24

Sentymentalizm w „Nowej Heloizie“ jako korelat racjonalizmu.— Tęsknota za „prymitywem“, pojętym w duchu racjonalistycznego optymizmu. — Doktryneryzm Roussa. — Sentymentalny stosunek do przyrody w „Nowej Heloizie“. — Kazuistyka i sofisterja erotyczna. — Łzawy mężczyzna i *femme prêcheuse*.—„Obłaskawienie“ St. Preux'a zgodne z erotyką sentymentalną. — Efekty sentymentalne w kreacjach. — Zintelektualizowanie wzruszeń. — Wielomówność uczuć zgodna z stylem pseudoklasycznym. — Patetyczność jako główna kategorja tego stylu w wyrazie uczuć. — Skutki wynikłe stąd w estetycznem odczuwaniu dzieła. — Automatyzm efektów uczuciowych. — Uczuciowość „Nowej Heloizy“ odległa od „uczuciowości romantycznej“. — Schemat konstrukcyjny t. zw. „romansu sentymentalnego“ . . . . . 24—30

D. Dramat sentymentalny.

„Dramat sentymentalny“ na tle wieku oświecenia. — Tkliwość i rzewność jako zasadnicze pierwiastki tego gatunku literackiego. — Analiza tych stanów i ich związek z emocjonalnością sentymentalną . . . . . 30—33

5. Synteza: „człowiek czuły“ i jego recepcja kulturalna.

Rozmaite ulubione typy męskie w dziejach literatury. — „Człowiek czuły“ w dobie oświecenia. — Ewolucja tego typu. — Recepcja kulturalna. — Kodyfikacja u Delille'a. — Rola kobiety w recepcji kulturalnej „człowieka czułego“ . . . 34—36

6. *Cierpienia Wertera* jako objaw schyłku emocjonalności sentymentalnej w literaturze.

Wyjątkowe stanowisko *Cierpień Wertera* w ewolucji literackiej XVIII w. — Analiza struktury psychicznej bohatera. — *Grübler*. — Co sądzić o „pesymizmie“ Wertera? — Egocentryzm uczuciowy. — Tęsknota za „prymitywem“. — Sentymentalny charakter erotyki Wertera w pierwszem stadjum miłości. — „Fetyszyzm sentymentalny“. — Łzawość. — Przeobrażenia uczuciowe w dalszem stadjum miłości. — Uczuciowość „impulsywna“ i „mistyczna“ . . . 37—44

Str.

Różnorodność modeli dla rysunku psychicznego bohatera. — Uniwersalizm uczuciowy Goethego. — Artyzm w zharmonizowaniu trzech „pokładów“ uczuciowości. —Synteza uczuciowości typu przejściowego. — Rysy wspólnoty z Roussem i z bohaterami poezji romantycznej. — Pozaerotyczne zainteresowania uczuciowe. — Psychika męska jako ośrodek analizy psychologicznej. — Znów *femme prêcheuse*. — „Cierpienia Wertera“ na tle wieku.—Sentymentalizm w literaturze powerterowskiej. — „Cierpienia Wertera“ jako punkt wyjścia „uczuciowości romantycznej“ . . . . . 44—47

7. Psychologja „przełomu romantycznego“.

Zagadnienie formy i stylu niezasadnicze dla istoty „przełomu romantycznego“. — Równouprawnienie czynników irracjonalnych duszy ludzkiej. — Ilościowy dorobek „przełomu romantycznego“. — Rodzajowa wspólnota, jakościowo-gatunkowa odrębność między uczuciowością romantyzmu i doby oświecenia. — Definicja „poezji sentymentalnej“ i „sentymentalizmu“ jako terminów historji literatury . . 48—50

Zróżnicowanie form przeżycia emocjonalnego w dobie „przełomu romantycznego“. — Wzmożenie się pojawów uczuciowości „mistycznej“. — Pojawy uczuciowości „impulsywnej“. — Wpływ rewolucji francuskiej. — Pesymizm porewolucyjny o charakterze energetycznym a pesymizm poezji sentymentalnej . . . . . 50—52

René Chateaubrianda słupem granicznym w literaturze francuskiej. — Twórczość Byrona jako wyraz emocjonalności „impulsywnej“. — Byronizm a roussyzm. — Wnioski . . 52—58

Część druga. Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza.

I. Recepcja sentymentalizmu w Polsce przed wystąpieniem Mickiewicza.

Opóźnienie się recepcji sentymentalizmu na gruncie polskim. — Przyczyny tego faktu; zestawienie z literaturą zachodnio-europejską. — Jak wyglądała recepcja sentymentalizmu w literaturze stanisławowskiej? — Ton satyryczny wy-

Str.

łącznie przeciw modzie sentymentalnej, a nie psychice sentymentalnej. — Youngizm i osjanizm. — Karpiński i Kniaźnin. — Popularność „poety serca“ u pseudoklasyków . . . . . 59—61

Rezydencje Czartoryskich jako ośrodek sentymentalizmu na przełomie wieku. — Wpływ rozbiorów na recepcję poezji sentymentalnej Zachodu z drugiej połowy XVIII w. — Jan Śniadecki wobec osjanizmu. — Fala „czułości“. — Kodyfikacja jej w *Sztuce rymotwórczej* Kropińskiego. — Stosunek Kropińskiego do „uczuciowości romantycznej“. — Popularność „dram sentymentalnych“ Kotzebuego i Ifflanda. — Sądy pseudoklasyków o tych „dramach“. — Sentymentalizm w narodowej tragedji historycznej . . . . . 61—64

Recepcja romansu. — Opozycja przeciw romansom i jej przyczyny. — Znów satyry na modę sentymentalną. — U zwolenników romansu tendencja dydaktyczna. — Pierwsza próba polskiego romansu sentymentalnego: *Halina i Firlej* Lipińskiego. — Rozwój produkcji romansowej. — Moda „czułości“ a sfera uczuć w życiu codziennem . . 64—68

Wilno centrem fali idyllicznej. — Kompromisowy „idyllizm słowianofilski“ Brodzińskiego. — Osąd tego idyllizmu w części III *Dziadów* . . . . . 68—70

II. Sentymentalizm u Mickiewicza.

1. Atmosfera umysłowa lat młodych.

Czasy dzieciństwa. — Szkoła i lektura jako ośrodki sentymentalizmu. — Zainteresowanie dla *Numy Pompiljusza*. — Pseudoklasycyzm i sentymentalizm w umysłowości wileńskiej. — Wnioski . . . . . 71—74

2. Pisma krytyczne 1817—1819.

Zamiłowania ogółu a prace literackie Filomatów. — Uwagi nad *Dumą u rozwalin zamku Giedymina*. — Zachwyt nad księżycową dekoracją. — Recenzja *Jagiellonidy*. — Jak rozumieć postulat historyczności? — Inne zarzuty krytyka. — Uwagi nad *Wierszem do Anieli*. — Jak rozumieć postulat przewagi uczucia nad obserwacją? — Zarzuty przeciw sentymentalizmowi i ich istota. — Zalecanie prze-

Str.

skoków uczuciowych. — Recenzja *Dumy nad mogiłami Francuzów*. — Sympatja dla ponurości grobowej . . . . 75—78

Referat o *Pani Jeziora* Walter Scotta. — Ocena *Małgorzaty z Zębocina*. — Pseudoklasyczny punt wyjścia. — „Sceny czułe“ w tej operetce. — Zarzuty Mickiewicza dowodem postępu w poglądach krytycznych . . . . . 78—80

3. Utwory poetyckie 1817—1819.

Pod znakiem Woltera i Trembeckiego. — *Mieszko, książę Nowogródka*. — Sentymentalizm w psychologizacji Zyli. — *Pani Aniela*. — Motyw sentymentalny jako narzędzie komizmu. — Zdrobnienia. — *Darczanka* obca uczuciowości romantycznej. — Sonet *Przypomnienie*. — Sielankowa dekoracja. — Brak rysów konkretnych w postaci kochanki.— Sentymentalne zakończenie. — Sentymentalizm w tym sonecie nieoryginalny. — Improwizacja o *Joasi* jako pierwszy poetycki wyraz indywidualnych przeżyć miłosnych. — Sielankowa stylizacja. — Linja antytezy w duchu „pietyzmu sentymentalnego“ . . . . . 81—84

Żywila. — Trudności w opracowaniu tego tematu. — Jak wyglądała pod tym względem tradycja? — Oryginalność Mickiewicza. — Konstrukcja powiastki. — Przesada w indywidualizacji tradycyjnego typu tyrana. — Psychologizacja pary cnotliwych kochanków. — Pierwiastki romantycznej psychiki w Poraju. — Sentymentalne „umężczyźnienie“ Żywili. — Finał. — Kurhanek. — Brak retoryki. — Nowe elementy uczuciowe . . . . . 85—88

Kartofla. — Jej związek z poezją ziemiańską. — Przyczyny humorystycznego ujęcia tematu. — Ornamenty sielankowe na początku p. I. — Domysły co do dalszych pieśni . . 88—90

Związki *czułej przyjaźni*. — Poezja imieninowa. — Uczuciowość w tych wierszach. — Humorystyczne traktowanie mitologji i sentymentalnych nawyknień druhów. — Wnikanie sentymentalizmu z zewnątrz . . . . . 91—92

Kres studjów Mickiewicza. — Wrażenia z wakacyj 1819 r. — Sonet *Do Niemna*. — Wspomnienie dzieciństwa. — „Solituda młodzieńcza“. — Stylizacja sielankowa miłości. — Linja antytezy. — Przekłady z klasyków łac. na tle przygnębienia poety. — Wiersze filomackie i do przyjaciół . 92—95

Str.

4. Ballady i romanse.

Specyficzny charakter „przełomu romantycznego“ u Mickiewicza. — Klasycyzm niemiecki a „germanomanja“. — Pierwsze ślady „brytanomanji“. — *Ballady i romanse* . . . . 96—97

Przemowa. — Sąd o ahistorycyzmie i skrępowaniu wyobraźni. — Uwagi o uczuciowości pseudoklasyków. — O stylu pseudoklasycznym i romantycznym w wyrazie życia emocjonalnego. — Uznanie dla Szekspira pomimo ahistorycystycznych wykroczeń. — Zrozumienie dla Walter Scotta.— Ocena uczuciowości Byrona. — Opinja na temat „sentymentalności“. — Polemika o charakter „uczuciowości mistycznej“ w poezji. — Definicja ballady angielskiej. — Określenie romancy. — Konkluzje . . . . . 97—101

To lubię. — Sentymentalna scenerja w opisie genezy. — Pierwowzory ballad Mickiewicza. — Sentymentalizm i romantyzm w niemcewiczowskich pierwowzorach tej ballady.— Trzy wątki. — Motyw śmierci z miłości w poezji sentymentalnej. — Tutaj forma ftizy. — Tradycyjne typy osób.— Modyfikacje ich w tej balladzie. — Kurhanek. — Sentymentalne tendencje w stylizacji upiorów. — Odstępstwo od tradycji w motywie zemsty upiora. — Aparat grozy w związku z sielankowym konfliktem. — Artystyczne walory w zespoleniu wątka sentymentalnego z romantycznemi . . 101—106

Sentymentalizm w technice przekładu *Rękawiczki.* — Koloryt księżycowy *Tukaja.* — Kreacja Pustelnika. — *Lilje.* — Emocjonalność namiętna. — Ornamenty i środki artystyczne poezji sentymentalnej. — Oddalenie od „naturalizmu“ ludowego . . . . . 107—109

Romantyczność. — Ogólny charakter utworu. — Romantyczna wizja ducha. — Motyw obłąkania w poezji sentymentalnej. — Obłęd Karusi indywidualizacją w duchu nawskroś romantycznym . . . . . 109—112

Powrót taty. — Łzawość kupca. — Zdrobnienia. — Typ szlachetnego zbójcy. — Rola dzieci. — Tradycja sentymentalizmu u Mickiewicza w zakresie motywów erotycznych.— Motyw konstrukcyjny *Świtezianki.* — Sielankowa introdukcja.—Wpływ *Laury i Filona.* —„Kabanka“ strzelca.— Motyw podejrzliwości. — Patetyczna przysięga. — Wagantyzm nad wodą. — Przejście do osnowy romantycznej umotywowane. — Symetrja finału i introdukcji. — Rola

Str.

motywów sielankowych. — Brak sentymentalizmu w *Świtezi* i *Pani Twardowskiej* . . . . . 113—117
Rybka. — Dwa motywy konstrukcyjne. — Źródła. — Nierówność społeczna. — Żale nad wodą. — Samobójstwo z miłości. — Rola dziecka. — Echo. — Przesada w wzruszeniu starego sługi. — Motyw sentymentalny jako podbudowa romantycznego pomysłu . . . . . 117—119
Pierwiosnek. — Zdrobnienia. — Motyw kwiatków. — Jego wartość tutaj. — Dialog z kwiatami w tradycji poetyckiej . . 119—122

5. Pozostałe utwory okresu balladowego.

Patronat liryki uczuciowej Schillera. — Uwagi o przekładzie *Licht und Wärme*. — Sentymentalizm w liryce uczuciowej Schillera. — Marzyciel a światowiec. — Istota stosunku Mickiewicza do sentymentalnej liryki Schillera . . . . . 123—125
Oda do młodości. — Istota „przełomu romantycznego" w „Odzie". — Emocjonalny stosunek poety do świata w „Odzie do młodości" a u pseudoklasyków. — Dynamika wyrazu. — Czynniki emocjonalne i intelektualne „Ody". — „Oda do młodości" przezwyciężeniem sentymentalizmu w liryce społecznej Mickiewicza. — Kontynuacja tego tonu w pieśni *Hej użyjmy żywota* i w *Hymnie na Zwiastowanie N. P. Marji* . . . . . 126—128
Ornamenty sentymentalne w *Żeglarzu*. — *Wiersz do Lelewela* . 128—129

6. Miłość do Maryli Wereszczakówny i jej tło obyczajowe.

Miłość do kobiety u Mickiewicza. — Charakterystyczne szczegóły miłości do Maryli. — Teorja „promionkowa" Zana. — Jej stosunek do erotyki sentymentalnej. — Romantyczne elementy teorji „promionkowej". — Jej znaczenie w życiu kulturalnem Litwy. — Współczesność teorji „promionkowej" z recepcją romansowości sentymentalnej na Litwie. — Wpływ obu na rozwój uczuć miłosnych Adama i Maryli. — Przed katastrofą . . . . . 130—136

7. Na szlakach osobistej poezji miłosnej.

„Kurhanek Maryli", wiersz „Do malarza", „Dudarz", „Warcaby".

Kurhanek Maryli. — Żale nagrobne jako ośrodek utworu. — Śmierć fizyczna jako symbolizacja straty moralnej. — Pier-

Str.

wowzór u Karpińskiego. — Różnice. — Wygląd kurhanka. — Rola „cudzego człowieka“ w świetle tradycji sielankowej. — Styl lamentu. — Porównanie z *Korydonem* Karpińskiego. — Amplifikacje w „Kurhanku“. — Motyw zwierzeń miłosnych. — Linja antytezy. — Ludowy motyw powtarzania. — Zatarcie osobistego charakteru.— Wiersz *Do malarza* . . . . . 137—144

Dudarz. — Brak realizmu w opisie dosiewek. — Epicki trzon utworu. — Ujęcie katastrofy miłosnej w *Dudarzu* a w *Kurhanku*. — Rodowód kreacji dudarza. — Jej pierwszoplanowość. — Sielankowe ornamenty miłości u pary pasterskiej. — Ftiza z miłości. — Przejście od tradycji sielankowo-elegijnej do romansowej. — Schemat „trójkąta miłosnego“. — Brak „naturalizmu“ ludowego w postaciach pasterzy. — Motyw wagantyzmu. — Elementy autobiograficzne. — Przejście od „poezji ról“ do „poezji masek“.— Maskowość punktem stycznym z sielanką galancką. — Przełomowe znaczenie „Dudarza“ w liryce erotycznej Mickiewicza . . . . . 144—151

Warcaby. — Pierwsza redakcja. — „Pochwała wsi“. — Scena konania. — Druga redakcja. — Preludjum *Dziadów*. — „Pustelnik“. — Epitety hiperboliczne . . . . . 151—154

8. Dziady wileńsko-kowieńskie.

A. Część II.

Uczuciowość romantyczna a ludowa. — Romantyczna geneza cz. II. *Dziadów*. — Przetworzenie sfery ludowej. — Stylizowanie ludowości punktem stycznym z tradycją sentymentalizmu. — Zrąb ideowy. — Dzieci jako przedstawiciele sfery duchów lekkich. — Dzieci w tradycji sentymentalnej. — „Prymityw“ ludzki poczytany za grzech. — Zarzuty krytyki. — Zaziemska mądrość dzieci. — Uwagi o „naturaliźmie“ *Dziadów*. — Brak rysów sentymentalnych w zjawie złego pana. — Duchy pośrednie: jakie motywy mogły się nasunąć? — Tradycyjny typ „nieczułej pasterki“. — Znaczenie kostjumu pasterskiego. — Eteryczność zjawy.—Przeróbka z Goethego *Die Spröde*.— Jeszcze o zarzutach krytyki . . . . . 155—164

Motyw subjektywny. — Drogi myślowe w związaniu go z materjałem objektywnym. — Ostatnia zjawa. — Pasterka w ża-

Str.

łobie. — Wygląd i ruchy widma. — Zachowanie się Guślarza. — Problemy w związku z tą indywidualizacją motywu subjektywnego. — Co sądzić o interpretacji tej sceny w cz. III „Dziadów“? — Widmo zjawą zmarłego kochanka-pasterza. — Kontynuacja *Dudarza* w duchu romantycznym. — Wyjaśnienie poprzednich wątpliwości. — Samostarczalność ideowa ośrodka subjektywnego w cz. II.— Związek z wierszem *Precz z moich oczu*. — Budowla romantyczna z emblematami sentymentalizmu. — Brak jednolitości w „Dziadach“ wileńsko-kowieńskich . . . . . 164—171

B. Fragmenty t. zw. części I.

Podział tych fragmentów. — Obiata na mogiłach w ludowym obrzędzie „Dziadów“. — Stylizacja u Mickiewicza w duchu „poezji grobów“. — Kreacja Starca i jej znaczenie.— Starzec a rycerz Poraj. — Charakter stanów uczuciowych Starca. — Znaczenie postaci Wnuka. — Wpływ Younga i Gessnera. — Znów „poezja ról“. — Refleksy osobiste. — Kobieta w żałobie — Znaczenie tej „roli“. — Dziewica w samotnym pokoju i jej sentymentalizm. — Gustaw w kniei. — Charakter jego rojeń. — Nowa koncepcja motywu subjektywnego. — Stosunek do poprzednich „ról“. — Scena „pochodu na mogiły“ jako prolog dramatu sercowego. — Odrębność fragmentów t. zw. I cz. w stosunku do cz. II. — Zwrot w stronę racjonalizmu i sentymentalizmu. — Jak wyglądać miał obrzęd „Dziadów“ w cz. I? — Nowe środowisko społeczne. — Związek „pochodu na mogiły“ z scenami otaczającemi . . . . . 171—190

C. Upiór.

Historja miłosna poety a schemat „romansu sentymentalnego“.— W *Upiorze* przekroczenie tego schematu w duchu romantycznym. — Dwoistość kreacji „upiora“. — Oscylacja pomysłu. — Związek z II i IV cz. „Dziadów“. — Znaczenie „Upiora“ w kompozycji całego poematu . . . . . 190—194

D. Część IV.

Znaczenie cz. IV. *Dziadów* w polskiej poezji miłosnej. — Autobiografizm w tradycji. — Forma kompozycyjna a bezpo-

Str.

średniość liryzmu. — Przełamanie tradycji u Mickiewicza. — Niebezpieczeństwa stąd wynikające . . . . . 194—196
Introdukcja Gustawa a predylekcja do kontrastów z „prymitywem". — Pustelnik-odludek-włóczęga. — Obłęd z miłości. — Wartość artystyczna tego motywu. — „Człowiek czuły". — Motyw nierówności społecznej. — Fala wspomnień z werterowskiej „poezji cyklicznej".—Wspomnienie lektury i dźwięków fortepianu. — Potępienie „książek zbójeckich". — Związki z obyczajowością sentymentalną: rola muzyki. — Istota zarzutów przeciw „książkom zbójeckim". — Fanatyczny kult literatury w dobie obyczajowości sentymentalnej. — Zmiana ulubionej lektury.— Związki z wierszem *Precz z moich oczu* . . . . . 196—205
Dziwaczny koncept z jodłą. —Czułostkowość jako przyczynek do psychopatologji obłędu.—Gustawa teorja miłości. — Scena rozstania się. — Wpływy *Wertera* w stylizacji. — *Amalja*.— Trzy rodzaje śmierci. — Rekapitulacja dawnych pomysłów. — Ksiądz wobec egzaltacji miłosnej. — Femme prêcheuse. — Bolesna linja antytezy. — Podziw dla potentatów uczuciowości romantycznej. — „Idealizm magiczny". — Miłość romantyczna Gustawa. — Problem psychologji snu. — Transpozycja „idealizmu magicznego" w świat pozaludzki. — Scena podsłuchiwania żalów kochanka w modyfikacji romantycznej. — Romantyczny stosunek do świata organicznego. — Animistyczne koncepcje obłąkańca. — Gustaw jako orędownik romantycznego poglądu na świat . . . . . 205—216
Motyw rozpoznania (*ἀναγνώρισις*); jego znaczenie tutaj. — Przejście do „krainy pamiątek". — Znów wpływ tradycji romansowej na literackie zużytkowanie przeżycia pozaliterackiego. — Literackie amplifikacje tego przeżycia wobec tradycji. — Stylizowane przejście do uczuć miłosnych. — Sentymentalna scenerja schadzek z ukochaną. — Jak Ksiądz pojmuje boleść? — Scenerja miłości oglądana w odmiennych warunkach życia. — Nawiązanie do *Dudarza* . . . . . 216—221
Realistyczna scena wesela. — Związek z techniką wylewów uczuciowych w romansach sentymentalnych. — Różnice: poezja współczesności a poezja wspomnień. — Przeskoki uczuciowe w „Dziadach" a psychologja zawiedzionej miłości.—Jeden aktor sercowego dramatu.—Rola obłędu. —

Str.

Język namiętności miłosnej. — Psychologizacja Gustawa jako wyraz przełomu w dziedzinie poezji miłosnej Mickiewicza . . . . . 221—224

Koncepcja miłości w *Emilu* Roussa. — Jej racjonalistyczny charakter. — Podobieństwa i różnice w psychologji miłości u Roussa i Mickiewicza . . . . . 224—229

Gustaw-romantyk wobec Księdza. — Kim jest Ksiądz jako historyczno-kulturalny typ polskiej umysłowości? — Gustaw a Werter. — Próba samobójstwa. — Odrębność kompozycyjna IV i II cz. „Dziadów". — Epilog sc. 2. cz. I. — Hipoteza co do ciągłości tematowej. — Dążność do końcowego uzgodnienia II i IV cz. — Surowy osąd miłości. — Jak stanowisko to należy rozumieć? — Zjawienie się Gustawa a zniknięcie. — Związek omawianych kwestyj z zagadnieniem niniejszego sfudjum . . . . . 229—238

Dygresja w stronę biografistyki. — Jaki był charakter uczuć Maryli względem poety? — Sąd prof. Tretiaka; kontrargumenty. — Świadectwo I. Domeyki. — Świadectwo A. E. Odyńca. — Sentymentalne upodobania Maryli. — Stosunek jej do *Walerji* i *Wertera*. — Konkluzje. — Znaczenie tych kwestyj dla badań literackich . . . . . 239—242

9. Grażyna.

Na „przełęczy" klasycyzmu i romantyzmu. — Historycyzm. — Brak sentymentalizmu w rysunku psychicznym Litawora, Rymwida i Grażyny. — Łagodzenie maniery „umężczyźniania". — Sentymentalne stylizowanie obyczajowości pogańskiej . . . . . 243—245

Okres II. Wzrost romantyzmu.

10. Przekłady; artykuł: Goethe i Byron.

Zanikanie sentymentalizmu w okresie „wzrostu romantycznego" — Naloty upodobań sentymentalnych w przekładzie *Don Carlosa* Schillera i w przekładach z Byrona . . . . . 246—250

Artykuł *Goethe i Byron*. — Osąd poezji opisowej. — Pogląd na rolę Byrona w ewolucji literackiej. — Opinje o rodzajach odczuwania u Goethego i Byrona . . . . . 251—252

Str.

11. Erotyki odeskie.

Sonety erotyczne a *Dziadów* cz. IV. — Nowy mistrz sentymentymentalizmu: Petrarka. — Analogje w położeniu obu poetów. — Nawrót do dawnych sceneryj i motywów poezji sentymentalnej. — Sonet *Widzenie się w gaju*. — Sonet III, I i V. — *Ranek i wieczór*. — Sonet VII. — Elementy sentymentalne w sonecie *Błogosławieństwo*. — Pokrewieństwo sonetu II z IV cz. *Dziadów* i z *Upiorem*.— Naśladowanie XIV Canzony. — Odrębne stanowisko sonetu *Rezygnacja*. — Żar namiętności zmysłowej w utworach poświęconych miłostkom odeskim. — Wyznanie w sonecie XII. —Reminiscencje z „poezji grobów". — Łzawość w sonecie XIII, a sofisterja miłosna w sonecie XIV.—Autoobserwacja i wyrzuty „nieczułości" w elegji *Do D... D...*— Nowe wyznanie uczuć. — Charakterystyka ogólna tych erotyków. — Królestwo romantycznej dynamiki w *Sonetach krymskich* . . . . . 253—260

12. Konrad Wallenrod.

Nawrót do tradycyj sentymentalizmu. — Idyllizm *Wstępu*. — Inne szczegóły. — Historycyzm *Wallenroda* w sferze pozaerotycznej, ahistorycyzm w erotycznej. — Psychologja miłości u pary bohaterskiej . . . . . 261—262

Tęsknoty i rojenia panieńskie Aldony. — Pasterze „czuli w miłości". — Abnegacja miłosna; pustelnictwo. — Obfitość fizjologicznych objawów cierpienia. — Wyobrażenie męża w tradycyjnej szacie waganta nad wodą. — Możność wspólnego płaczu - efektem odnalezienia Alfa. — Pragnienie wspólnej śmierci. — Odmowa ze strony Aldony na propozycję powrotu do ojczyzny. — Przyczyny tej odmowy. — Typowo sentymentalna emocjonalność Aldony. — Jej „pietyzm sentymentalny" dla dzieci. — Forma reakcji wobec grożącego niebezpieczeństwa . . . . . 262—267

Konrad jako przedstawiciel uczuciowości namiętnej. — Sentymentalizm w sferze erotycznej. — Patetyczna tyrada o łzie. — Znów „pietyzm sentymentalny". — Łzawość i egzaltacja. — Zamiłowanie do idyllizmu. — Fetyszyzm erotyczny . . . . . 267—269

Technika przeskoków uczuciowych w *Pieśni z wieży*. — Skutki sentymentalnej psychologizacji w estetycznem odczuwaniu

Str.

dzieła. — Nienależyte postawienie sprawy przez krytykę.— Brak sentymentalizmu w *Korsarzu* Byrona. — Jaka przyczyna nawrotu u Mickiewicza? — Sąd prof. Nehringa. — Rozwinięcie tej hipotezy . . . . . 270—275

13. Uwagi o Franciszku Karpińskim. — Zakończenie.

Kult dla Karpińskiego. — Charakterystyka „poety serca" w *Uwagach*. — Zmiana poglądów w *Wykładach o literaturze słowiańskiej*. — Zarzuty przeciw Karpińskiemu i Brodzińskiemu. — Potępienie „idyllizmu słowianofilskiego" w imię patrjotycznej dynamiki narodowej. — Brak tego stanowiska w *Uwagach* . . . . . 276—279

Przełomowe znaczenie powstania listopadowego dla polskiej poezji romantycznej.—Zanik podmiotowego sentymentalizmu w twórczości Mickiewicza . . . . . 279—280

Bibljografja . . . . . 281—289

INDEKS AUTORÓW I DZIEŁ.

(Przy większej ilości dzieł tego samego autora, omawianych w tekście, wskazano obok wzmianek ogólnych także wzmianki specjalne. — Gwiazdka [*] oznacza, że na odnośnej stronie nazwisko [nazwa] jest wymienione *tylko* w przypisku).

Baculard d' Arnaud 59, 231.
Balzer O. 164*.
Barat E. 28*, 48*.
Beers H. 2.
Bełza Wł. 239*.
Berchoux 89*.
Bernatowicz F. 67, 68, 219, 220*.
Bonaparte N. 15, 52.
Borowski L. 73.
Borowy W. 236*, 238*.
Bouvier B. 35*.
Brodziński K. 69—70, 278—279.
Przekład „Cierpień Wertera" 67,
Wiesław 69.
Bruchnalski W.
Mickiewicza „Dziady" wileńskie wobec Chateaubrianda powieści „Atala" i „René" 164*, 195*, 211*, 212*, 213*, 218*, 219*, 230*.
Niemcewicz - Mickiewicz 102*, 104*, 110*, 117*.
Wstęp do wyd. „Grażyny" 243*.
Wstęp do wyd. „Konrada Wallenroda" 261*.
Bürger G. A. 97, 106.
Byron J. 18, 53—56, 62, 97, 100, 246, 251—252, 267.
Ciemność 249.
Euthanasia 249, 250.
Giaur 246.
Korsarz 55*, 271—273.
Oblężenie Koryntu 244*.
Paryzyna 55*, 272*.
Pożegnanie Child Harolda 249.
Sen 249.

Cervantes M. 197*, 212*, 219*, 220*, 223*, 225*.
Cezar Juljusz 20.
Chateaubriand F. 2, 18, 19.
Atala 164*, 195*, 211*, 213*, 219*.
René 52—53, 62, 164*, 195*, 211*, 217, 218, 230*.
Chlebowski B. 175*.
Chmielowski P. 61*, 159.
Chrzanowski I.
Charakterystyka romantyzmu 49*.

Chleb macierzysty „Ody do młodości" 126*.
Źródła klasyczne dwóch utworów romantycznych 244*.
Corneille P. 13.
Cottin S. 62, 67, 135.
Amélie Mansfield 47, 87*.
Claire d' Albe 47.
Elisabeth 47.
Malvina 47, 110.
Mathilde 47.
Czartoryscy 62.
Czeczot J. 84*, 92, 95, 130, 131, 137, 217, 218.
Do Anieli 76—77.
Duma nad mogiłami Francuzów 78.
Małgorzata z Zębocina 79—80.

Delille J. 62, 63.
De l' imagination 35, 47.
Ziemianin 89, 121, 161*, 220*.
Demostenes 98.
Dębicki L. 62*.
Dilthey W. 14*.
Dobrzycki St.
Do „Wertera w Polsce" 218*.
Klasycyzm w „Odzie do młodości" 126*.
Domeyko I. 92, 239.
Ducis J. 62.
Dybowski Wł. 261*.

Ewald O. 10*.

Felicjan (Faleński) 253*.
Feliński Al.
Barbara Radziwiłłówna 64.
Przekład „Ziemianina" 89, 121*, 161*, 220*.
Fénelon F. 204, 225—226.
Florian J. P. 47, 72, 84, 85, 231.
Gonzalw z Kordowy 47.
Numa Pompiljusz 47, 73.
Fontenelle B. 16.

Geiger E. 127*.
Gemingen O. 113*.
Genlis St. 36*, 73*, 135, 231.
Gessner S. 2, 17, 34, 68*, 178.
Dafne 34*.
Dafnis i Mykon 34*.
Das hölzerne Bein 178*.
Die Nelke 120.
Menalkas i Alexis 178*.
Mirtyl 34*.
Mykon 34*.
Palemon 34*, 178.
Phillis u. Chloe 142*.
Tityris i Menalkas 34*, 178.
Zazdrość 34*.
Godebski C. 78.
Goethe J. W. 62, 97, 246, 251—252.
Cierpienia Wertera 2, 15, 37—47, 48, 49, 59, 67, 68*, 148, 149, 150, 191, 196*, 197*, 200, 202, 207—210, 217, 218, 230, 231—232, 241.
Das Blümlein Wunderschön 122,
Die Spröde 163.
Götz von Berlichingen 47.
Goldsmith O. 104*, 196*.
Gottsched J. 2.
Górski I. 63*.
Górski K. 97*, 127*, 129*, 235.
Grabowski T. 60*.
Gubrynowicz Br. 59*.

Helvetius Cl. 126.
Herder J. 97.
Homer 14, 21.
Iljada 243.
Odysseja 204, 218.

Horacjusz 63*, 252.
Ad Pyrrham 83.
Ad Sallustium Crispum 94.
Szczęśliwości wiejskiego życia 89*.

Iffland A. 31, 47, 64, 113*, 148*.

Jastrzębski J. 65.
Jezierski J. 83.

Kallenbach J. 79*, 86*, 90*, 94*, 101*, 107*, 126*, 130*, 156, 159, 171*, 175, 180*, 188*, 220*, 262*.
Karpiński Fr. 60, 61, 102, 276—278.
Do Zosi 104*.
Dzieci u matki 219.
Korydon smutny na śmierć Palmiry 137, 140—143, 219.
Laura i Filon 72, 114, 255*, 276.
Rozstanie się z Medorą 104*.
Sielanka XXI 141.
Kasperowski A. 67, 68, 110, 195*.
Klein K. 250*.
Kleiner J. 188*, 195*, 196*.
Juljusz Słowacki 19*.
Lewis i jego „Tales of wonder" jako źródło ballad Niemcewicza 103*.
„Oda do młodości" 126.
Od kogo Świtezianka mickiewiczowska nauczyła się fortelów? 113*, 116*.
Powieść Marji z Czartoryskich ks. Wirtemberskiej 30*, 35*, 67*.
Recenzja „Hellenizmu Słowackiego" 96*.
Wydanie „Studjów literackich" Z. Matkowskiego" 197*, 224*.
Wykłady o Mickiewiczu 82*, 89*, 92*.
Klopstock F. 97.
Kniaźnin F. 60, 120.
Konopnicka M. 164*, 188.
Kopera F. 137*.
Kotzebue A. 31, 47, 64, 113*, 157*, 216*.
Koźmian K. 70.
Krasicki I. 60, 61.
Krasiński Z. 158, 238*, 271.
Kropiński L.
Emrod 63*, 90.
Julja i Adolf 63, 67, 68, 102, 148, 219, 269.
Ludgarda 64.
Sztuka rymotwórcza 63.
Wieczory w Krzemieńcu 64*.
Krüdener B. J. 47, 148, 149, 181, 183, 204, 218, 240.

Lafontaine Aug. 47, 217, 231.
Lasserre P. 53*.
Lemaitre J. 15*.
Lesage Al. 24.
Lessing G. 113*.
Lewis G. 103*.
Lipiński J. 66, 190, 267*.

Łempicki Z. 14*.

Mac Pherson J. (*Pieśni Osjana*) 2, 19—23, 24, 30*, 42, 51*, 60, 62*, 63, 67, 75, 81, 189, 204, 219, 220*.
Mahrenholtz R. 26*.
Malewski Fr. 102, 125, 131, 152.
Mann M. 26*.
Marivaux P. 24.
Matkowski Z.
Cervantes w Polsce 197*, 212*, 219*, 223*.
Rousseau-Mickiewicz 194*, 223*, 224*.
Matusiak Sz. 151*.

Mickiewicz Adam V—VI, 59—280.
Ballady i romanse 71, 96—122, 155.
(Dudarz 109*, 144—150, 164, 169, 211, 212, 249.
Kurhanek Maryli 109*, 137—150, 151*, 152*, 164, 186, 211.
Lilje 106, 107, 108—109.
Pani Twardowska 117.
Pierwiosnek 119—122.
Powrót taty 113.
Przemowa 97—101.
Rękawiczka 107.
Romantyczność 109—112, 173, 180, 238*.
Rybka 106, 117—119.
Świtezianka 106, 113—116, 255*.
Świteź 116.
To lubię 79*, 101—106, 130, 131, 161.
Tukaj 107-108).
Darczanka 82,
Demostenes 94.
Dialogus Musarum 92.
Do Brunona Sucheckiego 83.
Do K. von D... 144.
Do Lelewela 129.
Do Niemna 93—94, 257.
Dziady 2, 274.
(Fragmenty t. zw. cz. I. 171—190, 191, 194, 204, 207, 211, 212, 224, 228—229, 233.
Cz. II. 104, 106, 155—171, 188—190, 192, 194, 232, 234, 237, 238.
Cz. III. 69, 166, 168, 194, 214, 215, 235, 238*.
Cz. IV. 25*, 109, 151, 153, 156, 192, 194—242, 249, 253, 254, 257.
Upior 190—194, 197, 212, 234, 235).
Erotyki Odeskie 253—260, 280.
(Do D... D... 259.
Naśladowanie XIV Canzony Petrarki 257.
Sonety: I. 255, III. 255, IV. 254—255, V. 255, VI. 255—256, VII. 256, X. 256—257, XI. 257—258, XII. 258, 259, XIII. 258, XIV. 259).
Farys 64.
Goethe i Byron 251—252.
Grażyna 235, 243—245, 262.
Hej radością oczy błysną... 94.
Hej użyjmy żywota... 128.
Hymn na Zwiastowanie N. P. Marji 128.
Już się z pogodnych niebios... 83.
Kartofla 88—91, 94, 152, 251.
Konrad Wallenrod 57*, 242, 246, 261—275, 279.
Mieszko, książę Nowogródka 81, 243.
Oda do młodości 77*, 125—128.
Pani Aniela 82.
Pan Tadeusz VI, 72, 146*.
Poezja imieninowa 91—92.
Precz z moich oczu 170, 202, 204.
Przechadzki wiejskie 83.
Przekłady:
Byrona: Ciemność 249, Euthanasia 250, Giaur 246, Pożegnanie Child Harolda 249, Sen 249, 250.
Horacjusza Ad Pyrrham 83, Ad Sallustium Crispum 94.
Owidjusza Elegje 94.
Schillera Don Carlos 247—249, Licht und Wärme 123—124, Resignation 125.
Przypomnienie 83.
Recenzje:

Czeczota J.: Do Anieli 76—78, Duma nad mogiłami Francuzów 78, Małgorzata z Zębocina 79—80.
Petraszkiewicza O. Duma u rozwalin zamku Giedymina 75.
Scotta W. Pani jeziora 78.
Tomaszewskiego D. B. Jagiellonida 75—76.
Rozmowa wieczorna 280.
Sonety krymskie 64, 246, 260, 261.
Ucieczka 106.
Uwagi o Franciszku Karpińskim VI, 276—277, 279.
Warcaby 152—154.
Wykłady o literaturze słowiańskiej 277—279.
Zima miejska 83.
Żeglarz 128, 179.
Żywila 85—88, 243.
Mickiewicz Wład. 102*, 213*, 241*.
Miller J. M. 59.
Milton J. 90.
Moore T. 246.
Mornet D. 12*, 35*.
Mostowska A. 67, 76, 85, 116*, 219, 243.

Naruszewicz A. 2.
Nehring W. 273.
Netoliczka O. 104*.
Niemcewicz J. U. 68*, 78, 102, 103*, 104*, 110*, 117*.
Alondzo i Helena 102, 103, 106.
Edwin i Aniela 102, 103, 263.
Lejbe i Siora 67.
Nieszczęścia występnej zalotności 67.
Powrót posła 60, 114.
Sen Marysi 110.
Śpiewy historyczne 102, 117.
Zakonnik 102, 103.
Zima 117—118.
Novalis F. 51*, 97.

Odyniec A. E.
Listy z podróży 73*, 90, 134, 219.
Wspomnienia z przeszłości 240.
Owidjusz 94.

Paul Jean 97, 246.
Petrarka F. 93, 253—257.
Petzold E. 175—177.
Pietraszkiewicz O. 75, 84*, 89*, 91*, 92*.
Pigoń St. 238*.
Prevost A. 24.

Racine J. 13.
Rautenstrauchowa Ł. 67.
Richardson S. 2, 67.
Clarissa Harlow 24.
Grandison 24.
Pamela 24.
Richter Hel. 12*, 20*, 21*.
Rod E. 44*.
Rousseau J. J. 15*, 35*, 37, 53, 54, 59*, 60, 202, 204.
Emil 25*, 194, 202*, 203, 223*, 224*, 225—229.
Nowa Heloiza 2, 19, 24—30, 41, 54, 59, 67, 68*, 149, 150, 158, 217, 230, 241.

Scherer W. 150*.
Schiller Fr. 62, 64*, 97, 100, 117*, 121*, 123, 124, 125, 126, 127, 131.
Amalie 210.
An den Frühling 120.

Der Handschuh 107.
Der Jüngling am Bache 199.
Die Blumen 120.
Die Ideale 124.
Die Jungfrau von Orléans 82.
Die Kindesmörderin 117.
Die Räuber 203.
Licht und Wärme 125.
Resignation 124, 131.
Über naive und sentimentalische Dichtung 1, 2.
Scott W. 78, 99, 246.
Sienkiewicz H. 271.
Sinko T. 96*.
Słowacki Euz. 61.
Słowacki Jul.
Jan Bielecki 87.
Król Duch 2.
Lilla Weneda 19*, 277.
Sofokles 246.
Southey R. 246.
Spasowicz Wł. 53.
Staël A. L. 19.
Staszic St. 73.
Stern L. 20*.
Sterne Wawrz. 1, 2, 134, 238*.
Stiehler 31*, 113*, 148*.
Suchecki Br. 83.
Szekspir W. 97, 99, 111.
Szpotański St. 49*, 133*, 134*.
Szyjkowski M.
Gessneryzm w poezji polskiej 17*, 62*.
E. Younga „Myśli nocne" w poezji polskiej 19*, 60*, 62*.
Mickiewicz w świetle nieznanych pism 210*.
Myśl J. J. Rousseau w Polsce XVIII w. 59*, 60*.
Osjan w Polsce na tle genezy ruchu romantycznego 21*, 62*.
Schiller w Polsce 64*, 117*, 121*, 126*.
Szymonowicz Sz. 69.

Śniadecki Jan 63, 65, 100.
Śniadecki Jędrzej 65.

Tarnowski St. 159, 270, 271*.
Tasso T. 204.
Thomson J. 251.
Tieck L. 97.
Tomaszewski D. B. 75, 243.
Trembecki St. 61, 81, 83, 89*, 144, 246.
Tretiak J.
A. Mickiewicz w świetle nowych źródeł 126*.
Dwie Zosie Mickiewicza 161*.
Mickiewicz w Odessie 253*, 254*, 256*.
Młodość Mickiewicza 122*, 132*, 159, 160, 239*.
Objaśnienia do dzieł Mickiewicza 114*, 137*.
Tymowski C. 75, 78.

Young 2, 18—19, 38, 60, 62*, 66*, 176—178, 189, 194.

Van Tieghem P. 49*.
Vida M. 152.
Volkelt J. 24*, 29*, 31*.
Voltaire F. M. 25, 81, 82.
Voss J. H. 196*.

Waldberg M. 13, 23*, 27*.
Wasylewski St. 230*.
Weininger O. 36*.
Weisse Chr. F. 113*.
Wergiljusz 3, 89*.
Werner R. M. 150*.

Wieland K. M. 97, 116*.
Wirion 89*, 90.
Wirtemberska ks. M. 30*, 35*, 65, 67, 220*.
Wojciechowski K. 37*, 43*, 44*, 68*, 219*, 220*.
Wójcicki K. Wł.
Niewiasta polska w początkach naszego stulecia 61, 202*.
Warszawa, jej życie umysłowe i ruch lit. (1800—1830) 202*.

Zaborowski T. 66*.
Zan T. 132, 134, 139, 146, 239.

Żukowski Sz. F. 86*.

WAŻNIEJSZE OMYŁKI DRUKU.

Na str. 110 w. 17 (od góry) i na str. 195 w. 2 w przyp. ma być *Żale Elwiry* a nie *Cierpienia Elwiry* (por. str. 67 i 68).

Na str. 141 w. 4 (od dołu), zam. siel. XXII ma być siel. XXI.

Na str. 219 słowa w przypisku 4-tym: Dr. Matkowski i t. d. są kontynuacją przypisku 3-go.

Na str. 270 w. 9 (od góry) zam. psychologizacją ma być: psychologizacja.

B. W.
KRAKÓW

Biblioteka Wojsk. Akad. Pol.
im. F. Dzierżyńskiego

BIBLIOTEKA NAUKOWA
WAP
37696/
2